EINLEITUNG

ZU EINER

KRITISCHEN AUSGABE DER GEDICHTE DES TROUBADOURS ARNAUT DE MAREUIL

VON DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

GENEHMIGTE

HABILITATIONSSCHRIFT

DURCH DIE ZU SEINER

ZWECKS ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI
FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE

AM SONNABEND, DEN 30. APRIL 1910, MITTAGS 12 UHR
IM AUDITORIUM XXVIII

STATTFINDENDEN

PROBEVORLESUNG

ÜBER

JULES BARBEY D'AUREVILLY

EINLÄDT

Dr. WILHELM FRIEDMANN

HALLE a. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1910

EINLEITUNG

ZU EINER

KRITISCHEN AUSGABE DER GEDICHTE DES TROUBADOURS ARNAUT DE MAREUIL

VON DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

GENEHMIGTE

HABILITATIONSSCHRIFT

DURCH DIE ZU SEINER

ZWECKS ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI
FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE

AM SONNABEND, DEN 30. APRIL 1910, MITTAGS 12 UHR
IM AUDITORIUM XXVIII

STATTFINDENDEN

PROBEVORLESUNG

ÜBER

JULES BARBEY D'AUREVILLY

EINLÄDT

DR. **WILHELM FRIEDMANN**

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1910

Vorbemerkung.

Die vorliegende Einleitung ist insofern nicht definitiv, als der sprachliche und textkritische Teil fehlt. Ich bin der Meinung, dass diese Teile zu eng mit dem Texte zusammenhängen, als dass sie getrennt von diesem publiziert werden könnten. Da der kritische Text nahezu ganz fertiggestellt ist, wird die vollständige Ausgabe in kürzester Zeit erscheinen können. In dieser soll dann von berufener Seite auch das musikalische Moment der Kanzonen Arnauts gewürdigt werden.

Herrn Professor Dr. A. Pillet in Breslau, der mir in liebenswürdigster Weise seine Ergänzungen zu Bartsch' Grundriss mitteilte, sage ich den aufrichtigsten Dank.

Leipzig, 22. April 1910.

Wilhelm Friedmann.

Einleitung.

I. Das Leben des Troubadours Arnaut de Mareuil.

Die Lebensnachricht[1]) ist uns in zwei Fassungen überliefert; sie erzählt uns im wesentlichen folgendes: Arnaut stammte vom Schlosse Maruelh (Maroill, Miroill, Meruelh — heute Mareuil-sur-Belle, Arr. Nontron, Dep. Dordogne) —, er war Kleriker und arm. Er zog durch die Welt, bis er nach Béziers kam, wo er am Hofe der Gräfin von Burlatz, der Tochter des Grafen Raimund von Toulouse und Gattin des Vizegrafen Roger II. (Taillefer) Aufnahme fand. Er dichtete schön und las gut Romane. Er verliebte sich in die Gräfin, besang sie, wagte es aber aus Schüchternheit nicht, sich zu seinen Liedern zu bekennen. Endlich aber überkam ihn die Liebe zu ihr so stark, dass er sich im Liede: *„La franca captenensa“* als ihr Verehrer erklärte. Die Gräfin nahm seine Huldigung gerne entgegen und beschenkte ihn reich, und so wurde er ein angesehener Hofmann.

[1]) Der kritisch hergestellte Text der Biographie wird der Ausgabe der Werke vorausgeschickt werden.

Die ausführlichere Fassung erzählt dann, wie Arnaut auf Betreiben des Königs Alfons (II.) von Aragon, der die Gräfin gleichfalls verehrte, den Hof verlassen und nach Montpellier ziehen musste, wo damals Wilhelm VIII. herrschte. Dort dichtete er die Kanzone: *„Mout eran dous mei consir."*

Die Lebensnachricht trägt novellistische Züge an sich. Die „razos" zu den beiden Gedichten sind wie stets auf Grund der Gedichte erfunden. Dagegen ist die Lebensnachricht meist zuverlässig, wo es sich um das Milieu handelt, und mangels direkter anderer Quellen werden wir uns umsomehr an sie halten müssen, als es nicht in Arnauts Wesen liegt, etwa in seinen Dichtungen Anspielungen auf sein Leben, d. h. sein äusseres Leben vorzubringen. — Die Gräfin von Burlatz ist Azalaïs († 1199), die Tochter Raimunds V. von Toulouse. Durch die in der Lebensnachricht erwähnten Persönlichkeiten kann man einige beiläufige Daten für Arnauts dichterische Tätigkeit aufstellen. Die Vermählung Azalaïs' mit Roger II. von Béziers fand 1171 (cf. Diez L. und W., S. 103), die Huldigung Rogers an Alfons II. von Aragon 1181 statt (vgl. Milà y Fontanals, Los trobadores en España, Obras II, S. 88). Den Höhepunkt des Einflusses Alfons' II. müssen wir um 1185 ansetzen, da er in diesem Jahre Roger sogar veranlasste, seinen Sohn zu adoptieren (ins gleiche Jahr fällt auch dann die Geburt des Leibeserben Rogers nach 14jähriger Ehe). Das Liebesverhältnis Alfons' mit Azalaïs wird nun in einem Sirventes Guilhelms von Berguedan erwähnt, das Chabaneau, Hist. gén. du L. d'oc X, S. 220 zitiert. In dem Gedichte heisst es (Milà y Fontanals l. c., S. 309):

E pot vos hom be mostrar e retraire
La comtessa qu'es domna de Beders,
A cui tolgues, quan vos det sas amors,
Doas ciutatz e cen chastels ab tors,
De tot en tot ara de perdre l'or
Tro·l de Saissac i met autre demor.

Milà setzt das Gedicht knapp nach 1191, aber vor 1194 an.[1])

Jedenfalls können wir demnach Arnauts Tätigkeit am Hofe zu Béziers in die Zeit von 1171—1185 verlegen.

Was sein Verhältnis zu Guilhelm von Montpellier (dem VIII. nach Chabaneau) anbelangt, so haben wir ausser einer Andeutung in einem Envoi keine Anhaltspunkte. Ich habe auch in den Archiven von Montpellier keine Erwähnung Arnauts gefunden. Es ist dies um so auffälliger, als wir im „Liber instrumentorum" des dortigen Munizipalarchivs eine reiche Fundgrube für Personen finden, die in der Umgebung Wilhelms als Zeugen des Fürsten oder der Bürger bei Regierungsakten oder Privatgeschäften auftreten. Ein Arnaut von Maroiol, der in einem Akt von 1192 (Stück 189), ferner in solchen von 1196 (St. 460 und 461) genannt ist, kann kaum der Troubadour sein. Maroiol entspricht dem heutigen Marvejols, nicht dem heutigen Mareuil.

Ob Arnaut noch andere Damen besungen hat, verschweigt uns die Biographie. Aus den Gedichten selbst können wir es nicht erschliessen, denn die grosse Zahl der Senhals in den Kanzonen Arnauts kann eine blosse

[1]) Ich glaube allerdings, die Erwähnung: *El (Bertran) de Saissac*, der, wie Milà selbst nachweist, kurz vor Rogers II. Tode zum Vormund des minderjährigen Erben 1194 eingesetzt wurde, verweist das Gedicht in dieses Jahr.

Vorsichtsmassregel sein. Der Angabe Gesualdos im Petrarca-Kommentar (S. 368 der Ausgabe von 1581) scheint allerdings eine andere Biographiefassung zugrunde zu liegen, er sagt nämlich: *si pose a cercare molte parti del mondo, in ogni luoco cangiando amore* (vgl. das ausführliche Zitat S. 60). Es liegt aber hierin vielleicht nichts weiter als ein Schluss nach den vielen Senhals vor. Arnaut selbst schweigt sich, wie schon bemerkt, so gründlich über seine äusseren Verhältnisse aus, dass wir aus seinen Werken fast nichts entnehmen können. In der Tornada der Kanzone I. sendet er das Lied an Alfons, ein anderes sendet er dem Herrn von Montpellier, im Ensenhamen wendet er sich wieder an Alfons. Mit diesen Daten ist weiter nichts anzufangen. Zur Not kann man die Kanzonen: XI, XIX, XXIII als nach seiner von der Biographie berichteten Verabschiedung verfasst ansetzen. Mit diesen spärlichen Angaben ist eine chronologische Anordnung seiner Werke nicht möglich.

Von der Natur des Verhältnisses Arnauts zur Gräfin können wir uns nur aus seinen Liedern ein Bild machen. Dass es sich dabei um ein von des Dichters Seite aufrichtiges Gefühl handelt, geht aus diesen Liedern, die wir unter die aufrichtigsten des provenzalischen Minnesangs zählen können, hervor. Ob das Liebesverhältnis tatsächlich bestand oder nur fingiert war, ob die Liebe des Dichters erwidert wurde, entzieht sich unserer Kenntnis; jedenfalls aber ist die Tatsache, dass Alfons, der König auf den Troubadour eifersüchtig ist, nicht ohne kulturhistorisches Interesse. — Vielleicht oder sogar wahrscheinlich ist es der Umstand der sozialen Ungleichheit der beiden Beteiligten in einem, sei es gegenseitigen, sei

es einseitigen Liebesverhältnis, der Arnaut anregte, über die sozialen Unterschiede nachzudenken, denn sicher hat er die meisten Lieder zur Zeit seines Verweilens am Hofe von Béziers gedichtet und die Erwähnung Alfons' als „*ioven rey cui es Lerida*" im Ensenhamen weist uns darauf hin, dass seine Betrachtungen über Adel und Stände nicht erst aus Groll über seine Verabschiedung entstanden sind. Dass Arnauts Werbung keinen Erfolg hatte, lehrt uns der Mönch von Montaudon (vgl. S. 36). Über den Charakter der Gräfin unterrichtet uns Guiraut de Salignac in einer nur durch Barbieri (vgl. Mussafia, Sitzungsberichte der Kais. Ak. d. Wiss. phil. hist. Klasse Bd. 76, Wien 1874, S. 212) erhaltenen Fassung des Gedichtes: *A vos cui tenc per domn'e per seignor*, wo es heisst:

Pros comtessa, sobrenom avetz ver,
Car gen burlatz e mètetz vostr' aver
E fatz tezaur de fin pretz benestan,
C'autra dompna del mon non val aitan.

Von den sonstigen Angaben der Biographie ist bemerkenswert der Passus: *legia ben romans*. In der Tat können wir besonders in seinen Briefen eine Belesenheit in der schönen Literatur finden, die uns zumal bei einigen Stoffen um so wertvoller ist, als wir dadurch auf neue uns teils formell (d. h. als romanische Romane) teils vorher überhaupt unbekannte Stoffe verwiesen werden. Wenig Ausbeute bieten die Kanzonen. Hier kommt nur in: *Bel m'es can lo vens m'alena* eine Erwähnung Helenas, also des „Roman de Troie" in Betracht; ferner eine Erwähnung Cäsars in dem umstrittenen Gedicht (vgl. S. 33): *Aissi cum cel que tem q'amors l'aucia*:

Julis Cezar conquis la senhoria
Per son esfors de tot lo mon a randa,
Non ges qu'el fos senher ni reis d' Irlanda
Ni coms d' Angieu ni ducx de Normandia,
Ans fon hom bas, segon qu'ieu aug retraire,
Mas quar fon pros e francx e de bon aire,
Puget sos pretz tan quan pujar podia.

Birch-Hirschfeld verweist S. 25 seiner Schrift „Über die den provenzal. Troubadours des XII. und XIII. Jhdts. bekannten epischen Stoffe" (Halle 1878) auf die Stelle bei Bertran de Paris:

Ni de Cezar, que tot lo mon conques,
Sabetz petit, car pauc n'avetz apres . . .

und auf Flamenca (jetzt 656 der Ausgabe von Paul Meyer)

L'us comtet de Juli Cesar

und bringt die beiden Stellen wohl in treffender Weise mit der Übersetzung der „Pharsalia" Lucans durch Jacques de Forest zusammen.

Eine weit gründlichere Vertrautheit mit der Romanliteratur zeigt Arnaut in den Briefen. Im Briefe: *Tan m'abellis e·m platz* vergleicht er seine Liebe mit der anderer zum grössten Teil aus Romanen bekannter Liebespaare: Paris und Helena (cf. Birch-Hirschfeld l. c. S. 8), Floris und Blancheflor (ibd. S. 31), Aeneas und Lavinia (ibd. S. 11), Etiocles und Salamandra des Thebenromans (über eine andere Erwähnung des Roman de Thèbes bei Guiraut de Cabrera vgl. Birch-Hirschfeld l. c. S. 7), Tristan und Isolde, die auch sonst häufig erwähnt werden (Birch-Hirschfeld, S. 41). Wir finden ferner genannt Berengar und Quendis, offenbar einem uns nicht erhaltenen Romane entnommen (vgl. Chabaneau R. d. l. r. XX, S. 58 Anm.) und

die uns nur noch aus Zitaten der Gräfin von Dia und Lanfranc Cigalas bekannten Seguis und Valensa.[1])

Er erwähnt ferner Absalon als Liebhaber der Florissen. Chabaneau l. c. zieht betreffs der Existenz eines Romanes, dessen Held Absalon (le fils de David?) gewesen wäre, auch ein Zitat des Bertran de Paris heran, wo es heisst: *Ni no sabes las novas de Tristan Ni del rey Marc ni d'Apsalon lo bel.* Das letztere Epitheton scheint auf Davids Sohn zu verweisen. Wer ist aber Florissen? Auch Guiraut de Cabrera schreibt:

De Florisen
No sabs nien
Ni de las ganas de Milon,

— von Milà y Fontanals in sonderbarer Weise umgestellt (cf. Obras II, S. 246). Florisen wurde von Birch-Hirschfeld l. c., S. 63 in Floriven, nach Bertran de Paris gleich Floovant, umgedeutet,[2]) was aber auch keine Erklärung zur Stelle Arnauts gibt.

Ob die Anführung von Hero und Leander,[3]) die auch Flamenca 638 erwähnt werden, ferner die der oft genannten Pyramus und Thisbe auf Romane zurückgeht, ist nicht sicher, aber, zumal für die letzteren, möglich;[4]) denn dass Stoffe aus Ovid in Romane umgestaltet wurden, wissen wir. Merkwürdig ist die Zusammenstellung Itis

[1]) Vgl. Schultz-Gorra Zs. 24, 122.

[2]) Ich vermute, dass es sich bei Guiraut um Parisen handelt: *Parise la duchesse*, die bekanntlich unter den *ganas de Milon* zu leiden hatte.

[3]) Auf die Erwähnung dieses Liebespaares werden wir noch zurückkommen.

[4]) Vgl. Birch-Hirschfeld l. c. S. 14 und Bartsch, Zs. 2, 320.

(Ms: Iris) und Biblis. Ausser an dieser Stelle finden wir sie noch bei Guiraut de Cabrera und auch bei Aimeric de Belenoi (cf. Birch-Hirschfeld, S. 7) erwähnt, ferner Biblis im Briefe *Domna genser qu'eu no sai dir.* Chabaneau l. c. meint: „Il y avait sans doute au moyen âge un roman où à côté de Caunus, objet de l'amour incestueux de Biblis, on avait introduit un Ithys, amoureux de Biblis." Die drei Anspielungen aber können ebensogut auf Rechnung der gelehrten Bildung Arnauts und seiner Kenntnis des Ovid zu setzen sein.

Vers 156 lautet nach der Handschrift folgendermassen:

No neich Cleopatras
Cel que fo reis de Tyr
Non ac tan ferm desir,

Es ist zunächst zu korrigieren, wie Chabaneau (l. c., S. 57) vorschlug, *Ne neich Cleopatras.* Im übrigen wird man von ihm abweichen. Dass die Form *Cleopatras* hier steht, ist nicht zu verwundern, da Namen, je seltener sie sind, desto eher verballhornt werden können. In dem *No neich* ein *N'Antonhs* zu suchen, wie Chabaneau meint, ist gewagt, da ja dann doch noch die Geliebte für den *reis de Tyr* fehlte. Trotz Chabaneaus Zweifel, ob Antonius und Cleopatra im Mittelalter genügend bekannt waren, um ein derartiges Zitat zu rechtfertigen, nehme ich an, dass ein Verspaar ausfiel und dass etwa so zu lesen wäre:

Ne neich Cleopatras
**Non amet tan Antoine;*
**De Luciana Apolloine*
Cel que fo reis de Tyr
Non ac tan ferm desir,

worin allerdings *Lucian'(a)* zweisilbig zu lesen wäre. Uber die Verbreitung des Stoffes von Apollonius von

Tyrus sind wir auch anderweitig unterrichtet (Birch-Hirschfeld l. c., S. 34).

Der Brief: *Domna genser, qu'eu no sai dir* hat schon Birch-Hirschfeld vorgelegen, wir können uns daher hier kürzer fassen. Arnaut nennt hier Vers 157 ff. bloss die Frauen: Isolde, Biblis, Tisbe, Leda, Helena, Antigone, Ismene, über deren Quellen wir schon sprachen, dazu kommen Rodocesta und Semiramis. Der letzteren Erwähnung liegt vielleicht ein Roman zugrunde, der heute nicht erhalten ist; es mag aber auch sein, dass der Kleriker Arnaut das Leben der Semiramis gleich Dante aus Orosius oder aus Justin[1]) kannte. Übrigens nennt sie auch Ovid, Am. I. v. 11. — Was Rodocesta anlangt, so ist sie sonst nirgends zitiert. Ich wäre versucht, Rhodopea, mit welchem Namen bei Ovid, Her. III. Phyllis bezeichnet wird, — auch bei Dante Par. 9, 100 heisst sie Rhodopeia, — zu lesen.[2])

Aus dem Vorhergehenden ist demnach die Angabe der Biographie als richtig anzuerkennen. Wir werden im folgenden öfters darauf zu verweisen haben, wie sehr der Einfluss der Schule in Arnauts Schaffen von Bedeutung ist. Es ist daher möglich in den Fällen, in denen uns die mittelalterlichen Romane fehlen, anzunehmen, dass sie Arnauts lateinischer Lektüre entstammen. Es bleiben noch immer genug Stoffe übrig, die der mittelalterlichen Produktion entstammen und die Richtigkeit der Angaben der Biographie bestätigen.

[1]) Vgl. Rühl, Die Verbreitung des Justin im Mittelalter. 1871.

[2]) Die Lesung Rodocesta ist übrigens unsicher. Sie findet sich nur in Nc. Näheres bringt die Anmerkung zum Text.

II. Die Werke Arnauts.

Es sind uns von Arnaut überliefert:

26 Kanzonen,
5 Liebesbriefe,
1 Ensenhamen.

Wir werden im folgenden sehen, dass nicht alle von Bartsch nach der Mehrzahl der Hs. Arnaut zugesprochenen Gedichte tatsächlich Arnaut zum Verfasser haben, dass dagegen andere Lieder, über deren Autorschaft uns die Handschriften im Unklaren lassen, unserem Troubadour zugesprochen werden können. Nach Bartsch gehören Arnaut:

A. Die Kanzonen.[1])

I.	A gran honor viu cui jois es cobitz	15 Hs.
II.	A guiza de fin amador	1 Hs.
III.	Aissi cum cel qu'am' e non es amatz	20 Hs.
IV.	Aissi cum cel que anc non ac consire	9 Hs.
V.	Aissi cum cel que tem qu'amors l' aucia	7 Hs. (B:6+a[1])
VI.	Aissi cum mos cors es	9 Hs. (B:8+a)
VII.	Anc mais tan be chantars no·m lic	1 Hs.
VIII.	Anc vas amor no·m poc re contradire	17 Hs. (B:16+a)
IX.	Bel m'es lo dous temps amoros	3 Hs.
X.	Bel m'es quan lo vens m'alena	2 Hs.

[1]) Da Arnaut jede Anspielung unterlässt, sodass es nicht einmal möglich ist zu erkennen, ob die verschiedenen Senhals auch verschiedenen Damen gelten, oder ob er sie nur als Vorsichtsmassregel für dieselbe Dame wechselt, kam als praktischeste Anordnung Bartsch's alphabetische (s. Nr. 30 des Grundrisses) in Betracht. Ergänzungen zu Bartsch' Verzeichnis der Hs. sind in Klammern beigefügt.

XI. Cui que fin' amors esbaudei 1 Hs.
XII. En mon cor ai un novellet chantar 1 Hs.
XIII. Franquez' e noirimens 11 Hs.
XIV. La cortezi' e·l gajez' e·l solatz 1 Hs.
XV. La franca captenensa 19 Hs. (B: 18+Kp.)
XVI. La grans beutatz e·l fis ensenhamens 15 Hs. (B: 13+Fa Kp.)
XVII. L'ensenhamens e·l pretz e la valors 14 Hs.
XVIII. Lo gens temps m'abellis e·m platz 7 Hs. (B: 6+a^1)
XIX. Mout eran dous mei consir 17 Hs.
XX. Sabers e cortezia 2(3) Hs. (Nr. 21 der Coblas esparsas b. Savj-Lopez.)
XXI. Ses joi non es valors 15 Hs.
XXII. Si cum li peis an en l'aiga lor vida 20 Hs
XXIII. Si·m destrenhetz, domna, vos et amors 21 Hs. (B: 19+Q^2 a)
XXIV. Tot quant ieu fauc ni dic que·m si' onrat 3 Hs.
XXV. Us gais amoros orguelhs 6 Hs.
XXVI. Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus 2 Hs.

B. Briefe.

I. Cel cui vos etz al cor plus pres LQRc = 4 Hs.
II. Domna, cel que no pot aver R = 1 Hs.
III. Domna genser qu'eu no sai dir GLNRc = 5 Hs.
IV. Tan m'abellis e·m platz c = 1 Hs.
V. Totas bonas donas valens R = 1 Hs.

C. Das Ensenhamen in D^3 GIKNQRcd.

Die Zahl der Hs., in denen uns die Kanzonen überliefert sind, variiert zwischen 1 und 21. Dies bezeugt die grosse Verbreitung und Beliebtheit der Arnautschen Kanzonen.

III. Die Kunst Arnauts.

Im folgenden soll versucht werden, von Arnauts dichterischer Persönlichkeit eine Skizze zu entwerfen, seine Eigenart näher zu bestimmen. Es wird dann möglich sein, der Frage näher zu treten, ob von den Arnaut zugeschriebenen Dichtungen alle als authentisch anzuerkennen sind, ferner ob ihm vielleicht eine oder die andere Kanzone zuzusprechen wäre, deren Autor uns von den Hs. unsicher überliefert ist. Die Literatur über Arnaut ist nicht gross. Ich erwähne die Kapitel bei Diez[1]) und Pätzold,[2]) endlich die Charakteristik Anglades.[3]) In keinem der angeführten Aufsätze ist aber meines Erachtens seine dichterische Eigenheit ganz erkannt worden. Von Diez bis Anglade sehen alle in Arnaut in erster Linie den schüchternen Liebhaber. Auch wir werden uns mit dieser Seite seiner Lyrik und seiner Persönlichkeit zu befassen haben. Wenngleich aber Arnauts Lyrik fast einen fortlaufenden Beleg für die 20. Regula amoris des Andreas Capellanus liefert: *Amorosus semper est timorosus,* so ist dies doch ein Zug, der früheren und späteren Troubadours eigen ist. (Vgl. Wechssler, Minnesang und Christentum, S. 260.) Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Trobadours jedoch ist anderwärts zu suchen. Wir können nämlich in seiner Lyrik ein bald mehr, bald minder hervortretendes didaktisches und moralisierendes Moment erkennen, das sich aus der Situation

[1]) Leben und Werke der Troubadours, S. 103ff.

[2]) Die individuellen Eigentümlichkeiten der Troubadours, Ausg. und Abhandlungen aus dem Gebiete der rom. Philologie hrsg. von E. Stengel, Bd. 95, S. 57ff.

[3]) Les Troubadours 1908, S. 124ff.

des Troubadours heraus erklärt. Immer und immer wieder hebt er seine soziale Minderwertigkeit hervor, deretwegen er fürchten muss, die Liebe der Herrin zu verlieren. Gerade Arnaut, der einen mächtigen König sich um die Gunst der Dame bemühen sah, die er besang, musste sich oft Gedanken machen über die Ungleichheit der Behandlung der Stände. Wir werden im folgenden sehen, dass sein Ensenhamen aus diesem Gedankengang heraus zu erklären ist. Vgl. S. 27ff. Noch war ja nicht jene Umwertung der sozialen Werte vollzogen, die die Vorbedingung, eine der philosophischen Grundlagen des ‚dolce stil nuovo' wurde.[1])

Mitten in seinen Liebesbeteuerungen, mitten im schönsten poetischen Schwung kommt in seinen Gedichten immer wieder der Gedanke an seine Armut, seinen niederen Stand zum Durchbruch:

Plus fai ad honrar
Us paubres avinens,
Que sap honors grazir
E·ls bes d'amor celar,
Qu'us rics desconoissens,
Cui par que totas gens
Lo deian obezir.
(La franca captenensa.)

oder:

Non es de paratge,
S' era coms o marques,
Avols hom mal apres,
Qui iutia per dreitura.
(Franchez' e noirimens)

oder:

Manhtas vetz puej' hom de bas afaire
E conquier mais que dregz no cosentria.
(Aissi cum cel que tem qu'amors l'aucia.)

[1]) Vgl. Karl Vossler: Die philosophischen Grundlagen des süssen neuen Stils. Heidelberg 1904, S. 24ff.

Nie kann er das vergessen. In *Mout eran dous mei consir* — nach der Biographie ist dies sein Abschiedslied — heisst es:

Mas Ovidis retrais
Qu'entre ls corals amadors
No paratgeia ricors.

Die Gedanken, die sich Arnaut über die Ungleichheit der Stände macht, finden ihren kräftigsten Ausdruck im Ensenhamen, dessen Tenor die Verse enthalten:

Terra pot hom laissar
Son filh e eretar,
Mas pretz no aura ja
Qui de son cor non l'a.

Diesen Satz finden wir dann auch mehrfach zitiert, so bei Raimon Vidal: ‚*Abrils issi e mais intrava*' (ed. Bohs Rom. Forschgn., XV v. 1021), in den Blumenlesen D' (Annales du Midi XIII, 382), P 65 (Arch. L, 282). Ausser solchen auf soziale Verhältnisse anspielenden, allgemeingültigen Sentenzen, finden wir auch eine grosse Zahl anderer; fast jedes seiner Lieder weist deren einige auf, so:

(Que)l malautes quan se planh,
Si no·l val si se refranh.
(Mout eran dous mei consir.)

oder:

A dona no s' eschai beutatz,
Si no ten en car sa valor.
(Lo gens temps m'abellis e·m platz.)

oder:

Es ben menatz estra lei
Qui ten car so que l'avilis.
(Cui que fin 'amors esbaudei.)

und viele andere.

Pätzold (l. c. S. 60) wirft Arnaut Mangel an Originalität vor. Man wird sich diesem Vorwurf kaum anschliessen

können. Die Originalität Arnauts besteht in seiner moralisierenden Naturanlage, in seiner Vorliebe für allgemeingültige Sätze, und wie sehr schon die Provenzalen selbst dies erkannten, beweisen die vielen Zitate aus Arnaut in dem Breviari d'Amor des Matfre Ermengau (s. S. 55).

Die Liebesbriefe.

Doch nicht bloss neue Gedanken hat Arnaut eingeführt, auch auf dem Gebiete der Form ist er bahnbrechend gewesen. Wir werden ihn bald als durchaus originell auf dem Gebiete des Strophenbaues kennen lernen; er hat aber auch eine neue Gattung in die Troubadourlyrik eingeführt: die Liebesbriefe. Zu Arnauts Eigenart gehört die Selbstanalyse und die Reflexion. Er brauchte eine Form, in der er sich ungebundener bewegen konnte, seine Gedanken weiter ausspinnen konnte, als es innerhalb der durch Rücksicht auf die Musik gebundenen Kanzone möglich war. Dazu kommt nun noch seine Freude am Didaktischen. Sehen wir uns den Liebesbrief: *Tan m'abellis e·m platz*, den ich aus mehreren Gründen für den ersten halte, daraufhin an, so finden wir, dass die ersten 40 Verse nichts als allgemeine Betrachtungen über die Liebe enthalten.

Vers 41 heisst es dann:

Segon aquest saber
Se devon captener
Cel qu'aman finamen
Segon mon escïen.

Auf die von Hause aus didaktische Natur der Liebesbriefe scheint auch der Kreislauf hinzuweisen, den wir in

der Entwicklung der Gattung beobachten können: in seinen letzten Ausläufern, Guiraut Riquier's und Amanieu de Sescas' Briefen, wurde der Salut d'amour zu dem, was er ursprünglich war, zu einem didaktischen Stück. Auch die deutschen Büchlein waren ja mehr didaktisch als lyrisch. Ob in ihnen Einfluss der provenzalischen Troubadours zu sehen ist, oder nicht, — Moritz Haupt in der Einleitung zu seiner Ausgabe „Der arme Heinrich und die Büchlein des Hartmann von Aue" S. VII und Ernst Meyer, „Die gereimten Liebesbriefe des deutschen Mittelalters", Diss. Marburg 1898, S. 95, sind der letzteren Meinung — bleibe dahingestellt.

Wie kam Arnaut zu der neuen Gattung? Innere Gründe können uns erklären, warum er eine neue Gattung schaffen musste. Warum sie der Salut d'amour in der uns vorliegenden Form wurde, ist damit noch nicht gesagt. — Der didaktische Hang weist uns auf die Richtigkeit der Angabe des Biographen hin, dass Arnaut clerc war, d. h. zumindest, dass er Schulbildung hatte. Sehen wir uns nun in der lateinischen Literatur um, so finden wir in der klassischen Zeit schon zwei markante Briefformen: den Liebesbrief, als dessen Vertreter wir Ovids Heroiden kennen, und die rein didaktischen Episteln, etwa im Sinne des Horaz. Das Mittelalter scheint beide Gattungen gepflegt zu haben. Leider ist mir das von Delisle Romania I, 28 zitierte Schreiben Paris Helenae und die Antwort Helena Paridi, beide von Baudri de Bourgueil, nicht zugänglich. Unwillkürlich wird man aber an die entsprechenden Heroiden Ovids denken.

Weitaus interessanter aber ist für diese Untersuchung ein lateinischer Brief, der Liebeshuldigung mit didaktischen

Momenten vereinigt, wie der von Wattenbach in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie d. W. 1891, I, S. 107, publizierte Brief Godefrieds von Reims (vgl. Groeber, Gr. r. Ph. II[1], S. 353). Eine Reihe von Antithesen leitet den Brief ein, die bezwecken, die Adressatin zur Einfachheit in Kleidung und Bildung aufzufordern. Dann folgt eine Reihe von Vergleichen der Dame und ihres Körpers mit allen möglichen schönen Dingen der Natur. Natürlich ist alles noch in klassischer Weise umschrieben, die Bilder als solche aber könnte ein provenzalischer Troubadour genau so gefunden haben wie der Scholaster von Reims.

Cum radiis certare Jovis tua lumina possunt,
Et possunt radiis vincere signa Jovis,
Sole nihil toto melius splendescit in orbe,
Sole tamen melius splendidiusque nites,
Sunt tibi colla quidem nive candidiora recenti,
Et modo labente candidiora nive,
Nec nive quam lapsam Phebi tepefecerit ardor,
Sed nive, quae nullo marcida sole iacet.

Stirn und Brust gleichen der warmen Milch satter Ziegen, dem Wald im Frühjahr, den blühenden Wiesen, dem Hartriegel, den Lilien, den Rosen, der Grazie des Veilchens. Helenas Mutter und Ledas Tochter kommen natürlich an Schönheit nicht an sie heran. Auch Paris hätte nicht schwanken können, wenn sie sich an der berühmten Schönheitskonkurrenz beteiligt hätte. Denn:

Corda dura gerit quem tam divina figura
Vel tam purpureae non tetigere genae.
Robore vel scopulo genitum convincere possunt,
Quem tam sollempnis forma movere nequit.

Einen leichteren, weniger pseudo-klassischen Typus stellen dann die Liebesbriefe des Hilarius, eines Schülers

des Abälard dar (cf. Groeber, Gr. II¹, S. 355. Ausgabe: Hilarii versus et ludi ed. Champollion-Figeac, Paris 1838).

Da finden wir in einem Brief ad Rosam S. 13 Verse wie

Corpus decens, splendor visus — orisque modestia
Et venustus ille risus — carensque lascivia
Effecerunt, ut confisus — sim de tua gratia;
Ob hoc ego sum enisus — ad audendum talia

(nämlich sich in ihre Obhut zu begeben).

Ich bin weit davon entfernt, zu glauben, dass wir eine direkte Beeinflussung der provenzalischen Liebesbriefdichtung durch lateinische haben. Die lateinischen Briefe beweisen nur das Fortbestehen und die Pflege der Gattung in den Schulen. Die provenzalische und überhaupt die vulgärsprachliche Dichtung ist ja vielfach romantische Reaktion gegen den Pseudo-Klassizismus, eine Reaktion der Individualität und Originalität gegen den überkommenen und stets gepflegten Formelkram. Manche Lieder des ältesten Troubadours erinnern uns lebhaft im Tone an Goliardenlieder, die ja vielleicht selbst wieder eine Reaktion gegen den Pseudo-Klassizismus darstellen. Es ist hier nicht der Ort, den letzten Quellen des Minnesangs nachzugehen; immerhin sei an dieser Stelle auf die, soweit ich sehe, nirgends hervorgehobene Möglichkeit des Mitspielens dieses Faktors hingewiesen.

Beim Brief scheint mir diese Erklärung als Reaktion gegen den Klassizismus bei der Art und Weise des oben besprochenen Briefes Godefrids möglich und wahrscheinlich. Dass dann alle Anschauungen der Troubadourlyrik in ihm zum Ausdruck kamen, ist nicht zu verwundern. Zur Ein-

führung der Gattung in die provenzalische Literatur mag endlich auch die so häufige Fiktion der Entfernung zwischen Troubadour und Dame das ihrige beigetragen haben.

Die Razo der Biographie berichtet, dass Arnaut mit dem Liede *„La franca captenensa“* sich der Gräfin zu erkennen gab. Bei Besprechung der Kanzonen komme ich auf diese Angaben zurück. Jedenfalls kann das Lied in Arnauts erste Zeit fallen. Im Liebesbrief *Tan m'abellis e·m platz* heisst es:

Ans n'ai lonc temps de sert
Mon deçirier cubert,
Qu'anc no li·n fi semblant.
Mas des er en avant
Conosca be, se·l plai,
Que tant quant eu viurai,
Serai vas leis aclis,
Qu' ab un amoros ris
Que·m fes, quan m'esgardet,
M' ubri e·m trasforet
Mon cor juesqu'en mei loc.

Im Liede heisst es:

La franca captenensa,
Qu'ieu non puesc oblidar,
E·l doutz ris e l'esgar
E·l semblan qu'ieus vi far
Mi fan, dompna valens,
Mieiller qu'ieu non sai dir,
Dinz del cor sospirar.

Eine Ähnlichkeit im Gedankengang ist offenbar. Dazu kommen formelle Gründe für die Gleichzeitigkeit. Der Brief ist in Sechssilblerpaaren abgefasst, genau wie das Gedicht in Sechssilblern abgefasst ist. Falls, wie es möglich ist, dieses und die anderen Sechssilblergedichte in Arnauts erste

Zeit gehören, so wird man wohl auch diesen Brief als den ersten ansehen können. Die definitive metrische Form des Briefes wird das Achtsilblerreimpaar werden; in dem Versmass des Achtsilblers sind nicht bloss die anderen vier Briefe des Arnaut v. Mareuil, sondern alle folgenden eigentlichen Liebesbriefe abgefasst. Dass Raimbaut de Vaqueiras davon abgeht, liegt in der Natur seiner Briefe.

Die Form des Sechssilblerreimpaares hat Arnaut nur für die rein didaktische Dichtung, also ausser in diesem Brief bloss für sein Ensenhamen verwendet, und sie blieb auch die Form des Lehrgedichtes. Auch dies verweist darauf, den Brief von Haus aus als didaktische Gattung anzusehen. In Sechssilblerpaaren sind auch die didaktischen Briefe des Guiraut Riquier und die des Amanieu de Sescas abgefasst. Man kann sogar das Ensenhamen, wenn man will, als Liebesbrief, und zwar als rein didaktischen, ansehen, da die letzten Verse eine Anrede an die Dona enthalten und die Hs. R zum Überfluss das in den Briefen übliche *D·o·n·a* an den Schluss setzt. Auch der Schluss des Ensenhamen: *Quar m'es del cor plus pres* erinnert ganz auffallend an den Beginn des Briefes: *Cel cui vos etz al cor plus pres.*

Es sei noch einer weiteren formellen Eigentümlichkeit dieses ersten didaktischen Briefes gedacht. Die Briefe des Guiraut Riquier und des Amanieu de Sescas, von denen oben die Rede war, haben am Schluss einen reimlosen Vers. Der Brief *Tan m'abellis e·m platz*, der nur in c erhalten ist, schliesst nun folgendermassen:

Dompna, no·us posc plus dir,
Qar tot lo mon consir,
Mas ben podetz mon mal
E ma dolor coral
Conoisser e saber.

Dann folgen die vier Endverse des Ensenhamen. Chabaneau, der R. d. l. r. XX, 53 ff., das Gedicht zuerst publizierte, setzte nach *saber* eine Lücke und bemerkt dazu l. c. S. 59, Anm. 5: „Lacune non indiquée par le manuscrit. Elle ne doit pas être très considérable. Les quatre vers suivants sont les derniers d'un autre (sic!) ensenhamen depuis longtemps publié de notre poète. Le copiste du ms. de Florence ou plus probablement un copiste antérieur venant de transcrire ce dernier poëme et l'ayant sans doute encore sous les yeux en aura par erreur reproduit ici la fin . . ." Mit der letzteren Vermutung hatte Chabaneau sicher recht. Die Notwendigkeit, eine Lücke anzunehmen, besteht aber nicht: es fehlt nichts, was irgendwie erforderlich wäre. Ich halte es vielmehr für volle Absicht, dass den Schluss ein reimloser Vers bildet, wie denn auch die oben genannten Dichter Guiraut Riquier und Amanieu de Sescas ihn in ihren Lehrdichtungen haben. — Ob das ‚autre' in der Note des Altmeisters Chabaneau ein lapsus calami ist oder ob auch ihm Bedenken betreffs der ursprünglichen Bedeutung der Briefe gekommen waren, ist nicht zu entscheiden.

Der Grund, warum Arnaut das sechssilbige Reimpaar alsbald durch das achtsilbige ersetzte, ist leicht ersichtlich. Es konnte ihm die grosse Eintönigkeit, die durch die allzurasche Aufeinanderfolge der Reime hervorgerufen wird, nicht entgehen. Diese Einförmigkeit machte das Versmass für das Lehrgedicht geeignet, da es sich ja hier oft ums Memorieren handelte. Für literarischen Schwung aber taugte es wenig. Der Zehnsilbler war gleichfalls nicht geeignet, da er ein schweres Metrum ist, in dem das rasche Aufzählen und Aneinanderreihen von Gefühlen und Stimmungen wegen der für ihn vorgeschriebenen Zäsuren und

Akzente am bestimmten Ort unnötig erschwert wird. Den besten Beweis, wie sehr es Arnaut auf ein raschfliessendes Metrum ankam, bietet der Umstand, dass er es fast vollständig vermied weibliche Reime zu verwenden. Es hat z. B. der lange Brief *Dona, cel que no pot aver* nur V. 99/100 ein weibliches Reimpaar: *gatje* : *dampnatje*. So konnte er denn von einem Vers zum andern leicht übergehen, ohne den Hiatus fürchten zu müssen, und das Ganze behielt seinen Fluss, ohne dass mit der Verspause eine Sinnespause entstand z. B.: *Sostenetz me lo tertz o·l cart — Del dezir que·m destruy e m'art.*

Arnaut wendet denn auch alle Kunstmittel, die ihm das Metrum an die Hand gibt, reichlich an, namentlich die beinahe selbstverständliche Gliederung des Verses in 2 oder 4 gleiche Teile. Vgl. folgenden Anfang eines Briefes:

Totas bonas donas valens,
Cuy joys e deportz e jovens,
Ensenhamens e cortezia,
Gentz aculhirs, bella paria,
Cortes respos e bels solatz,
Cuy bels ris agrada e platz,
Creissa Dieus de pretz e d'onor,

oder diese Verse, die zu den schönsten Stellen der provenzalischen Lyrik gehören, und die schon Diez als Musterverse anführte:

Domna, la genser creatura
Que anc formes el mon natura,
Mielher qu'eu non posc dir ne sai,
Plus bela que bels jorns de mai,
Solelhs d'ivern, ombra d'estiu,
Roza de mai, plueia d'abriu,
Flors de beutat, miralhs d'amor,
Claus de fin pretz, escrins d'onor,

Mas de dompnei, caps de joven[1])
Cims e razitz d'ensenhamen,
Cambra de joi, locs de domnei etc.
[Domna genser qu'eu no sai dir.]

Weitere charakteristische Beispiele im selben Briefe V. 35 ff. 87 ff., ferner in *Cel que vos es al cor plus pres* V. 17 ff. Was nun den Inhalt der übrigen Arnautschen Briefe anlangt, so kommt es dem Dichter vorzüglich auf heisses Werben und Ausmalen seiner Stimmungen an: es sind, wenn man so sagen darf, Liebesplaidoyers. Den Typus des Liebesbriefes, wie er dann weiter gepflegt wurde, stellen die Briefe: *Cel cui vos etz al cor plus pres; Domna cel que no pot aver* (a) — *Domna, genser qu'eu no sai dir; Tan m'abellis e·m platz* (b) dar.

In den Briefen des Typus a nennt sich der Dichter anfangs nicht, sondern umschreibt zunächst mehrfach seine eigene Person, um erst nach einer langen Einleitung selbst in der ersten Person das Wort zu ergreifen. Wir können diesen Typus als Botentypus bezeichnen, da hier entweder wie im zweitgenannten Salut der Brief sich als Bote vorstellt oder doch wie im erstgenannten als solcher zu denken ist. Die Umschreibung des Absenders ist also nur eine scheinbare.

Es kommt durch die Umschreibung aber leicht zu Missverständnissen. So ist wohl auch der Brief *Totas bonas*

---

[1]) Ich halte die Lesung von Bartsch und Crescini: *Mas de do capdels de ioven* nach R für unrichtig. Ich ziehe L Nc vor, die *Mans de dompnei caps de joven* bringen, was dem Rhythmus nach viel besser passt, allerdings wegen der Wiederholung von *dompnei* 2 Verse später vielleicht verdächtig ist. G hat ein Kompromiss zwischen beiden Lesungen: *Mãs de dõ e cap de ioven.* Die Anmerkungen bringen Näheres.

donas valens dem Botentypus zuzuzählen. Dieser Brief beginnt mit einem Gruss an alle liebenden Frauen im Namen der Geliebten, dann aber führt der Autor sich selbst als Boten seines Herzens ein:

Denan vos me tramet aissi
Mon cor que sap lial e fi.

Erwähnenswert ist, dass das Sichselbsteinführen des Briefes sich bereits bei Ovid Her. IX, 1 findet:

Mittor ad Alciden a coniuge conscia mentis
Littera si coniunx Deianera tuast.

Im Briefe: *Domna genser qu'eu no sai dir* haben wir es auch in der äusseren Form mit einem richtigen Briefe zu tun, da der Autor selbst sagt, er schicke als sichersten Boten einen *Breu sagellat de mon anel.*[1]) Über die äussere Form dieser Briefe vgl. Paul Meyer: Le salut d'amour dans les littératures provençale et française in Bibl. de l'École des Chartes, 6 sér., III vol., 1867, S. 124. Im Gegensatz zu P. Meyer bin ich übrigens der Meinung, dass es sich sehr wohl von einem Stil der Liebesbriefe im allgemeinen sprechen lässt, da neben den individuellen Eigenschaften jedes einzelnen Troubadours sich viel Gemeinsames findet. Im übrigen ist seit dem Erscheinen des zitierten Artikels viel mehr Material zutage gefördert worden als Meyer damals — vor 43 Jahren — hatte. Ich gedenke, der Frage in einem nahezu fertigen Aufsatz näher zu treten.

[1]) Gleichfalls den „Brieftypus" zeigt der sog. Liebesbrief des Alegret (nach N von Constans, R. d. l. r. XX. 123 und Suchier, Denkmäler I, 308 abgedruckt), den Chabaneau in der Anmerkung zu Constans' Abdruck Arnaut zuweisen möchte. Der fragmentarische Charakter ermöglicht kein Urteil.

Wenn ich vorhin von Liebesplaidoyers sprach, so hatte ich Fälle vor Augen wie den Widerstreit von *razo* und *merces*, eine Reihe von Antithesen, die die Herrin natürlich zu *merces* bekehren sollen in: *Cel cui vos etz al cor plus pres.* Anspielungen auf die tatsächlichen Verhältnisse gibt es ja leider in den Briefen womöglich noch weniger als in den Kanzonen. Immerhin scheint mir über dem eben genannten Brief eine tiefe Resignation zu liegen, die vielleicht auf den Befehl der Fürstin, Arnaut möge sich ‚*de s'amor estraire*', wie es in Kanzone XV heisst, zurückgeht:

E si merces no·m val ab vos,
Tristz e marritz e vergognos
Lais chant e deport e solatz,
E non o fes hom plus forsatz.
— — — — — — — —
M'esperansa, mon cor e me
Lais tot en la vostra merce.

Wir könnten dann also als ersten Salut den Sechssilbler-Brief, als letzten *Cel cui vos etz al cor plus pres* ansetzen. Dazwischen liegen die anderen. Den Höhepunkt von Arnauts Schaffen überhaupt bildet wohl ‚*Domna genser qu'eu non sai dir*'. Trotz allem konventionellen Werben des Briefes liegt eine so wundervolle Stimmung des Glückes, der frohen Erwartung über dem Gedicht, fühlen wir einen so kräftigen poetischen Schwung, eine so glühende Phantasie, die immer neue Bilder für die Geliebte findet, dass wir darin kein offizielles und konventionelles Werk mehr sehen können, sondern in uns das Gefühl entstehen muss: hier ist die höchste Anforderung erfüllt, die man an einen Dichter stellen kann, denn, der Gehalt ist restlos in der Form aufgegangen, wie es nur bei wahren Kunstwerken der Fall ist. Wir glauben dem Dichter seine Liebe, so wahr weiss

er sie uns darzustellen als ein glühendes Feuer, das ihn verzehrt, das ihn zum Fiebern bringt, im Schlafen und Wachen alles Sinnen und Trachten gefangen nimmt. Nachdem er so ein lebhaftes, farbenprächtiges Bild seines Zustandes entworfen hat, bricht er dann gegen Schluss in die oben zitierte Apostrophe seiner Herrin aus, deren Bilderreichtum uns in Staunen versetzt, und bittet dann bescheiden:

196 *Domna mas iontas vos soplei ...*
Prendez m'al vostre servidor
E prometez me vostr' amor;
De plus no·us prec ni no·s conve
Mas tot si'en vostra merce.

Seine Dichtkunst ist aufrichtig, geboren aus innerem Schauen und Fühlen. Wenn er in der Kanzone *L'ensenhamens e·l pretz e la valors* sagt:

Ins en mon cor vos mi faisson aital
Cal ieu vos vi als plus plazens vezers,

so ist dies nicht übertrieben. Er sieht seine Dame tatsächlich stets vor seinem inneren Auge, und es ist ein ebenso aufrichtiger wie poetischer Zug, wenn er im Briefe: *Domna genser qu'eu no sai dir* das Idealbild der Frau so entwirft, wie ihm sein Herz seine Dame schildert, sein Herz, das:

85 *es lai vostr ostagiers,*
Me ven de vos sai messagiers,
Que·m ditz e·m remembr' e·m retrai
Vostre gen cors coindet e gai.

Es folgt dann die Beschreibung im einzelnen, die wir mit Anglade als die Beschreibung des Idealweibes ansehen können, als eine dichterische Verkörperung des mittelalterlichen Schönheitsbegriffes. Man denkt an die „*dona*

soiseubuda" des Bertran de Born. Wir fühlen aus diesem Brief einen Menschen heraus, den die Liebe wahrhaft leiden und wahrhaft glücklich macht, der an sich erfahren hat die Macht des

Amor que totas causas vens.

Sollte man ein Motto für eine Gesamtausgabe der Troubadours wählen, so gäbe es kein richtigeres, als diesen Schlussvers seines Briefes, den Arnaut auch noch in einer Kanzone (Nr. XII) wiederholt.

Das Enseuhamen.

Haben uns die Liebesbriefe Arnauts Streben nach einer neuen Form gezeigt, die dem Ausdruck seines Empfindens besser entsprach als die Kanzone, haben wir an diesem Streben nach Harmonie von Inhalt und Form und an dem Stil der Briefe in Arnaut einen aufrichtigen Dichter erkannt, so werden wir annehmen dürfen, dass er uns auch seine Anschauung von Welt und Menschen in seinem Lehrgedicht kundgibt. Wie schon erwähnt, ist der Grundzug seines Lehrgedichtes ein demokratischer, da Arnaut für die Rechte des Niedergeborenen neben und über denen des Hochgeborenen eintritt, wofern jener nur den Seelenadel besitzt; auf der anderen Seite aber ist der Grundzug aristokratisch, indem Arnaut den alten Adel zwar verdrängt, ihn aber durch einen anderen, den inneren, ersetzt. Beide Anschauungen liegen begründet im Wesen des Feudalstaates, dessen Begriff ohne Adel nicht zu denken ist, dessen abgeschlossene exklusive Gesellschaft aber gleichzeitig von selbst eine Reaktion der

individuell und originell angelegten Charaktere aus den niedrigen Kreisen mit sich brachte.

Freilich neu sind die Fragen, die das Ensenhamen aufrollt, nicht. In jedem aristokratischen Staats- und Gemeinwesen wurden sie aufgerollt, im Altertum wie in der Neuzeit. Interessant aber ist, dass hier diese Lehren in einer Zeit und in einem Milieu auftreten, in denen evangelische Grundsätze sich wieder Bahn brechen. „Die ästhetische und aristokratische Ethik der Troubadours berührt sich hier mit dem evangelischen und demokratischen Geist der Waldenser. Wie diese an Stelle der priesterlichen Amtsautorität den inneren Wert der Gesinnung setzen, so wird vom Troubadour an Stelle des Feudaladels der Seelenadel gestellt" (Vossler, Die philosophischen Grundlagen des süssen, neuen Stiles, Heidelberg 1904, S. 25f.). Die Waldenser lehrten, wie Vossler l. c. anführt: „Magis operatur meritum ad consacrandum quam ordo vel officium", und: „Item dicunt nullam esse sanctitatem nisi in bono homine vel muliere" (von Vossler zitiert nach F. Torre's Arbeit „L'Eresia nel medio evo", die mir leider unzugänglich blieb).

Es ist kein Zufall, dass die erste ausführliche Begründung der Ansprüche der Bürger in einem Lehrgedicht von einem Dichter stammt, der dem Hofe von Béziers nahe stand. Es ist wohl anzunehmen, dass schon unter Roger II., dem Gemahl der Azalais, sich albigensische, d. h. demokratische Tendenzen in Béziers Bahn brachen; denn am Hofe von Béziers fanden nachmals die Albigenser besonders kräftige Unterstützung, und wenige Jahre nach Arnauts Verbannung fiel der Nachfolger Rogers bei Carcassonne als Opfer seines Glaubens. In der Chanson de la Croisade contre les Albigeois heisst es von ihm Tir. XV:

E cels de son pais, de cui era senhor,
No avian de lui ni regart ni temor,
Enans jogan am lui, com si fos companhor.

Wird ihm also von seinen Feinden seine mangelnde Autorität vorgeworfen, so sagt Guilhelm Augier Novela in seinem Planch Zs. XXIII, 58:

Mil cavalier de gran linhatge
E mil dompnas de gran valor
Iran per la sua mort aratge,
Mil borzes e mil servidor,
Que totz foran gent heretat,
S'el visques, e ric et honrat.

An diesem Hof — die Apostrophe des *Joven rei cui es Lerida*, d. i. Alfons II. von Aragon verweist, wie schon bemerkt, das Gedicht dem Datum nach vor die Verbannung Arnauts — entstand also das Ensenhamen. Das Gedicht zeigt denn auch einen leichten evangelischen Einschlag:

Qui vol corteza vida
Demenar ni grazida
Ab ferm cor e segur
Per zo que ses pretz dur,
Sapcha Deu retener
Onorar e temer,
Car pretz ni cortezia
Ses Dieu non cre que sia.

Will man die Welt kennen lernen, so muss man es machen wie er; er erwarb sein Wissen *„Escotan e vezen, Demandan et auzen“* all das, was Klügere taten. Seine Weltanschauung müsse man sich also empirisch, nicht spekulativ erwerben. Nicht nur aus dem Guten, auch aus dem Schlechten lerne man. Will man *‚lo ben sol retener‘*, so muss man es vom Bösen zu unterscheiden wissen. Es mag sein, dass wir in diesen Anschauungen von Gut und Böse eine Erinnerung an den Dualismus von Gut und Böse,

wie ihn die Katharer predigten, sehen müssen. Will man zu etwas kommen, so ist die Hauptsache: *Proeza*, und diese kann man nicht von seinen Vätern erben; diese kann nur erringen, wer *ric cor* hat. So mancher, der glaubt, sie zu besitzen, weil er adelig ist, hat sie nicht: *Ins el cor, so sapchatz, La noiris voluntatz.* Fünf Dinge:

Conoissensa e sabers,
Sens, largueza e poders
Donan pretz per totz temps
Qui·ls sap aver ensems . . .
Conoissens' e largueza
Son las claus de proeza,
Poders n'es la serraïlla,
E qui gen ses baraïlla
Non la sap desfermar,
Non pot guaire durar
Per que·l sens y conve,
Que las claus gard' e te,
Sabers n'es messagiers
Cortes e plazentiers.

Bezeichnenderweise stehen ‚*Conoissensa e sabers*' an erster Stelle; die Allegorie ist hier schon vollkommen ausgeprägt.

Damit das ‚*poder*' nicht zu Missverständnissen Anlass gebe, etwa dass jemand glaube, wenn sein *poder* gering sei, nütze ihm das Guttun doch nicht, sagt er ausdrücklich:

Pero ieu ges non dic,
Que cill, que·l cor an ric,
Puescan far tota via
Tot quant ben estaria,
Mas qui tan quan pot fai
De so qu'a pretz s'eschai,
De qualque poder sia,
Pros es senes falhia.

Sollte nicht auch hier ein evangelischer Anklang zu finden sein?

‚*Pretz*' und ‚*proeza*' sind ihm demnach keine absoluten Begriffe. Anderes versteht man darunter bei Rittern, anderes bei Frauen, wieder anderes bei Bürgern oder clercs. Keiner kann alle Arten *pretz* vereinigen, nicht einmal alle, die sein Stand verkörpern könnte. (Über die Bedeutung des Absatzes über die Bürger vgl. Diez, L. und W., 2. Auflage, ed. Bartsch, S. 109.) Fast wie ein Selbstporträt klingt es, wenn Arnaut von den Bürgern sagt:

273 *Que lay on falh l'avers*
Sabon gen dir plazers.

Der ganze Anblick aber, den die Welt heute bietet, stimmt Arnaut pessimistisch; alles geht drunter und drüber:

350 *Tant es desmesuratz*
Lo segl'e deschausitz,
Dessebratz e partitz
De sen e de proeza
E mesclatz ab maleza,
355 *Eu o planc per ioven*
E pel destric que·y pren.[1])

Denn ihm kann's gleich sein, wenn ihm nur seine Dame treu bleibt. Man denkt unwillkürlich an Horaz' ‚*si fractus illabatur orbis*' . . . Mit dieser hübschen Wendung zum Persönlichen schliesst dieses erste provenzalische Ensenhamen. Arnaut hat auch auf diesem Gebiete Schule gemacht. Weniger in der Provence, als in Italien. Wie fast 100 Jahre später das Enseignamen des Sordel, so ist auch das des Arnaut ein hervorragendes Kulturdenkmal, das uns die Anschauungen und die Zustände der feudalen Ge-

[1]) Vielleicht ist dieser Passus ein Hinweis auf die beginnende Gärung der Religionskriege.

sellschaft recht eindringlich vor Augen führt. Der künstlerische Wert muss natürlich wie bei allen didaktischen Werken des Mittelalters zurückstehen hinter dem kulturhistorischen. Immerhin sei hervorgehoben, dass wir auch hier manchen hübschen Zug finden, der uns den Arnaut des Briefes ‚*Domna genser qu'eu no sai dir*' wieder in die Erinnerung ruft.

Die Kanzonen.

Die Kanzonen des Arnaut von Mareuil zeichnen sich schon äusserlich durch ihren einfachen Aufbau aus. Ruhig fliessend ist der Rhythmus, es fehlen die von Arnaut Daniel so geliebten krassen Übergänge von kurzen zu langen Versen und umgekehrt. Wo er das Versmass wechselt, sind es immer Versmasse von nicht stark differierender Silbenzahl, die er alternieren lässt. Einfach und ungesucht sind auch seine Reime.

Diese Charakteristik der äusseren Form seiner Kanzonen veranlasst mich auch, Arnaut das Gedicht *La cortezi' e·l gaiez' e·l solatz*, das die einzige Hs. C ihm zuschreibt, abzusprechen. Schon Chabaneau, der das Lied R. d. l. r. XXI, S. 165 zuerst publizierte, hegte starke Bedenken wegen der Nennung der *Na Guilhelma* in einem Gedicht gerade desjenigen Troubadours, der sich nahezu aller Anspielungen auf wirkliche Verhältnisse und Personen enthält. Ein Blick auf die Reimschemen genügt, um den Verdacht zu bestärken. Nie hat Arnaut sonst diesen jähen Wechsel der Versarten und Rhythmen. Dazu kommt dann noch die eigentümliche erste Tornada von 8 Versen, die gleichfalls weder ihrer Ausdehnung noch ihrem Inhalte nach Arnaut zugehören kann.

Der einfachen, ungekünstelten Form entspricht ein aufrichtiger Inhalt. Wir hören nicht gerade einen grossen ideenreichen Dichter aus seinen Kanzonen zu uns sprechen — er wiederholt sich sehr häufig — aber doch einen aufrichtigen Menschen, der uns in anmutiger Form erzählt, was ihn bedrückt. Da ist in erster Linie seine niedrige Stellung, infolge deren er an der Erfüllung seiner Bitten verzweifeln muss. Immer wieder bringt er Behauptungen, die Ausflüsse seiner im Vorhergehenden besprochenen Weltanschauung sind. Eine ganze Kanzone dient gewissermassen als Beweis für den Satz: *Manhtas vetz puej'om de bas afaire E conquier mais que dregz no consentria.* Es ist die Kanzone: ‚*Aissi cum cel que tem qu'amors l'aucia.*' Als Beispiel dient dann Caesar, der auch aus kleinen Anfängen sich zum Beherrscher der Welt emporarbeitete. Warum Pätzold l. c. S. 59, Anm. 5 das Lied Arnaut absprechen will, ist nicht recht erfindlich. Die Hs. EP, die mit Creg. Arnaut als Autor angeben, gehen auf verschiedene Quellen, wie im textkritischen Teil auszuführen sein wird, zurück. CR hingegen sind nahe verwandt. Die Angabe Perdigo ist also nur einfach gestützt. Guilhelm de la Tor (M) und Faidit de Belestar (Creg.) kommen nicht in Betracht. Und für Arnaut spricht auch, was mir in diesem Falle ziemlich wichtig scheint α (Breviari d'Amor).[1]) Also rein äusserlich kann Arnaut der Autor sein. Pätzold sieht den Hauptgrund, um Arnaut als Autor auszuschalten, in der im Gedichte vorkommenden Personifikation eines *dezirier*, von Klugheit, Wert und höfischer Sitte. Mir scheint gerade dies

[1]) α weicht nämlich in der Attribution von C ab, während es bei allen andern Kanzonen Arnauts stets mit C geht.

kein Grund zu sein, das Gedicht Arnaut abzusprechen. Bei Arnaut finden sich sehr viele Beispiele für Personifikationen. Vergleiche die erste Strophe des Gedichtes *Franquez' e noirimens*, wo die Personifikation keine kleine Rolle spielt. Dazu ist der ganze Gedankengang ganz arnaldesk: mit allen Mitteln der Dialektik sucht er um seine niedrige Stellung herumzukommen. Originell ist der Reim: alle Verse schliessen weiblich.

Seine niedrige Stellung zwingt ihm die grosse Schüchternheit auf, die den Grundton seiner Lyrik ausmacht. Seine schönsten Verse sind die, in denen er seinem ‚*temor*' und seiner ‚*sobretemensa*' Ausdruck gibt. Seine Schüchternheit geht so weit, dass er sich nicht einmal zu seinen Liedern zu bekennen wagt. Die Biographie schliesst dies aus: ‚*La franca captenensa*', wo es gar nicht ausdrücklich steht. Der Gedanke kommt ganz klar zum Ausdruck in ‚*La grans beutatz e'l fis ensenhamens*', wo er V. 6 ff. ausdrücklich betont:

Mas grans paors mi tolh e grans temensa
Que non aus dir, domna, qu'ieu chan de vos,
E re no sai si m'er o dans o pros,

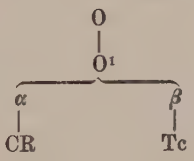
Dieser Gedanke der grossen Schüchternheit äussert sich auch in einer von N dem Arnaut de Mareuil, von JKd, die eine Gruppe bilden, dem Arnaut de Tintinhac zugeschriebenen Kanzone: ‚*En esmai et en consirier.*' Suchier, Jb. XIV., S. 137, hält sie ohne Angabe von Gründen für ein Werk des Arnaut von Mareuil. Das Thema ist das gleiche wie in ‚*A guiza de fin amador*'. Mit diesem Liede stimmt sie auch darin überein, dass die letzte Strophe und nicht die Tornada die Anrede an den Boten enthält (an die Kanzone in *A guiza de fin amador*). Das auffallende ist aber, dass beide das gleiche Reim- und achtsilbige

Versschema haben: ab ab cc d. Da Arnaut sich sonst nie wiederholt, könnte man Bedenken tragen, ihm das eine der beiden Lieder zuzuschreiben (*A guiza de fin amador* steht nur in C). Im übrigen darf man aber nicht vergessen, dass wir es hier mit einem auch bei anderen Troubadours häufigen Schema zu tun haben, dass ebendeswegen die Kanzone in eine frühe Zeit zu setzen ist, da sonst Arnaut durchaus originell in der Auffindung seiner Schemen zu sein pflegt. In seiner ersten Zeit mag er sich denn auch einmal wiederholt haben. Pätzolds Gründe gegen Arnaut l. c., S. 66, Anm. 10 sind nicht stichhaltig.

Der Gedankengang der Kanzone ‚*Hom ditz que gaugz non es senes amor*' (Gr. 10, 29) erinnert gleichfalls stark an Arnaut, namentlich der Schluss veranlasst mich, sie ihm und nicht Aimeric de Peguilhan zuzuweisen:

Car no fai trop qui·ls enansatz enansa,
Mas qui·ls humils enansa e soste,
Dieu e amics e bon pretz en rete.

CR sind für Aimeric, Tc für Arnaut. Da Vers 5 in allen Hs. fehlt, kann man mit Rücksicht auf den Reim V. 13 Tc *ancse*, CR *ab se* folgenden Stammbaum aufstellen:



Meglior statt *gensor* in T v. 14 gegen CRc ist wohl bloss Schreibfehler. Nach den Hs. haben also beide gleichen Anspruch auf das Lied, nach dem Inhalt möchte ich es Arnaut zuweisen.

Arnauts Lieder sind fast alle Werbelieder. Viel Liebesglück scheint ihm nach den Worten des Mönchs von Montaudon nicht zuteil geworden zu sein:

El noves Arnautz de Maruoill,
Qu'ades lo vei d'avol escuoill,
E si donz non a chausimen
E fai o mal car no l'acuoill,
Qu'ades clamon merce sei uoill,
On plus chanta, l'aiga en deissen.
(Klein, Mönch von Montaudon, S. 26.)

Sein Werben ist denn auch nicht stürmisch. Es ist ihm mehr um ein Ausmalen eines Zustandes zu tun als um Erfolg; denn seine Liebe ist mystische Kontemplation des Bildes der Geliebten in seinem Herzen.

Qu'inz en mon cor vos mi faisson aital,
Cal ieu vos vi als prims plazens vezers

Er wird nicht müde, ihr Bild zu analysieren, ihre äusseren und inneren Vorzüge sich auszumalen. Dies ist in Verbindung mit dem Grundzuge der Schüchternheit geradezu das Charakteristikum seiner Lyrik. Als typisch zitiere ich eine Strophe aus: ‚*Bel m'es can lo vens m'alena*‘:

Plus blanca es que Elena,
Belazors que flors que nais,
E de cortezia plena:
Blancas dens ab motz verais,
Ab cor franc ses vilanatge,
Color fresc' ab saura cri,
Dieus, que·l det lo senhoratge,
La sal qu'anc gensor non vi.

Aus fast allen Kanzonen lassen sich hier Belege bringen. Ich erwähne bloss: ‚*La franca captenensa*‘ und ‚*Sabers e cortezia*‘, wo diese Aufzählung gleich zu Anfang steht.

Dieses Arnautsche Kennzeichen trägt auch die von Bartsch dem Guilhelm de Cabestainh zugewiesene Kanzone: ‚*Lo jorn qu'ieus vi, domna, premieiramen*'.

Es heisst da Vers 8 ff.:

La grans beutatz e·l solas avinen,
E·l cortes dig e l'amoros plazer,
Que·m saubetz far m'embleron si mon sen,
Qu'anc pueis, domna gentils, no·l puec aver

gegenüber: ‚*Anc vas amor no·m poc re contradire*',

V. 22 ff.: *Bona domna, li plazer e·l dous rire*
E l'avinen respos que·m sabetz far
M'an si conquis . . .

ferner: ‚*Lo jorn qu'ieus vi, domna, premieiramen*'

V. 22 ff.: *E membre vos si·us platz del bon coven,*
Que mi fezetz al departir saber

gegenüber: ‚*L'ensenhamens e·l pretz e la valors*'

V. 22 ff.: *Dompna, nos trei, vos et eu et amors,*
Sabem tuit sol ses autra garentia,
Cals fo·l covens, no·s tanh que plus en dia.

Die Kanzone wird von R-Uc Arnaut zugesprochen, von ABCETe dem Guilhem de Cabestainh, von M Peire Milo, von D^aJK Peire del Poi und von Q Çirardus. Die Attribution von MD^aJK ist sicher falsch. Q hat das Gedicht hinter ‚*L'ensenhamens e·l pretz e la valors*' und ‚*Si·m destrenhetz dona vos et amors*', die Q gleichfalls Çirardus (Giraut de Borneilh) zuschreibt. Dieser Umstand würde für Arnaut sprechen, was um so wichtiger ist, da Q in der Textgestaltung Verwandtschaft mit der ABETe-Gruppe aufweist. Groeber sprach sich R. St. II, S. 386 aus äusseren Gründen entschieden für Arnaut aus. Da die Kanzone ihrem Inhalt und Stil nach ohne weiteres Arnaut zugesprochen werden kann, kann man wieder konstatieren,

wie die strenge Logik der Groeberschen Deduktionen durch die Resultate der Stiluntersuchung bestätigt wird.

Arnauts Auffassung der Liebe ist eine ganz eigentümliche. Für ihn ist der Vers charakteristisch: *Amors o vol, veus cuy nom puesc gandir (‚Si com li peis‘).* Er fasst die Liebe, den Amor, als Person auf und ergibt sich von vornherein, da der Kampf aussichtslos. Es liegt ein gewisser Fatalismus in seiner Auffassung der Liebe, den wir besonders aus dem Liede: *‚Si'm destrenhetz, domna, vos et amors‘* ersehen. Ich sehe in diesem Lied viel eher die Antwort auf die Verabschiedung als in *‚Mout eran dous mei consir‘*. Die erste Strophe lautet:

Si'm destrenhetz, domna, vos et amors,
Qu'amar no·us aus, ni no m'en puesc estraire
L'us m'en caussa, l'autre·m fai remaner,
L'us m'enardis e l'autre·m fai temer,
Preyar no·us aus per enten de jauzir,
Mas si cum cel qu'es nafratz per murir,
Sap que mortz es, e pero si·s combat,
Vos clam merce ab cor dezesperat.

Er ergibt sich auf Gnade und Ungnade: *‚a sa merce me ren sos domengiers‘* heisst es in *‚Anc vas amor no'm poc re contradire‘*.

In einem anderen Liede *(Aissi cum mos cors es)* ruft er Amor als Beschützer herbei. Die Stelle ist ganz besonders charakteristisch für die personifizierende Auffassung der Liebe, wie sie sich auch in *‚Us gais amoros orguelhs‘* Str. IV äussert. Er sagt da:

Amors, que·ls fis cors ves,
Si·l noms es vers d'amor,
Merce e pietat!
A ley d'ome conques,
Cui son ops valedor,

Te clam que·ls aturs vens,
Que·m fassas tan d'onor,
Qu'ab lieis vas cui ador
Me redon chauzimens.
Que·l cor i ai pauzat
Si que no·l vir alhor,
Ni er ia sol pessat.

An Arnauts Theorie der ‚*proeza*' im Ensenhamen reiht sich in den Kanzonen eine neue: Die Theorie, die in den Worten Ausdruck findet:

Ses joi non es valors,
Ni ses valor honors.

und

Tot quant ieu fauc ni dic que·m si' honrat
Me mostr 'amor,

und am treffendsten in der ersten Strophe der Kanzone I:

A gran honor viu cui iois es cobitz,
Que d'aqui mou cortezi' e solatz,
Ensenhamens e franquez'e mezura,
E cors d'amar e esforz de servir,
E chausimens, sabers e conoissensa
E gen parlars ab avinen respos
E tuit bon aip, per qu'om es gais e pros.

Die apodiktische Form, meist gleich zu Beginn der Kanzonen, zeigt uns wieder, wie schon so oft die didaktische Tendenz bei Arnaut zum Durchbruch kommend.

Ein Motiv, das bei Arnaut auch immer wiederkehrt, ist das der Liebe im Traum und in Gedanken. Es ergibt sich dieses Motiv aus Arnauts kontemplativem Wesen einerseits und andererseits daraus, dass „der mittelalterliche Mensch glaubte, im Traume ein wertvolleres, weil ganz innerliches Leben zu geniessen". (Wechssler, Minnesang und Christentum, S. 230 f., woselbst auch eine Anzahl Belege aus Arnaut de Mareuil.)

Seiner Demut, die sich in der Kanzone ‚*A guiza de fin amador*' in der poetischen Form ausdrückt:

Tenria neis per senhor
Un pastor, que vengues de lai (sc. on vos estatz.)

sei hier noch Erwähnung getan. Einen anderen Ausdruck findet er in XXIV, indem er sich erbietet, um ihretwillen selbst seine Feinde zu lieben. Und in drastischer Weise gibt er noch seiner Ergebenheit Ausdruck, indem er erklärt, lieber seinen Verstand bei der Geliebten zu verlieren, als bei anderen Überfluss daran zu haben. *(La grans beutatz e·l fis ensenhamens.)* Auch dies ist ein häufig wiederkehrendes Motiv seiner Kanzonen.

Mit einer Bemerkung muss hier auch der drei Frühlingslieder IX, X, XIX gedacht werden, die Pätzold Arnaut absprechen will. Ich nehme den Einwand vorweg, den Pätzold gegen die Autorschaft Arnauts bei allen dreien macht: Es handelt sich um den ‚Natureingang' (l. c. S. 58, Anm. 1. 2. 3). Tatsache ist zunächst, dass die Hs. von den drei Liedern mindestens zwei ziemlich sicher Arnaut zusprechen. Da ist es doch ein wenig zu einfach, über dieses Zeugnis mit der Begründung hinwegzugehen: Ein solcher ‚Natureingang' sei nicht in Arnauts Art. Denn entweder ist der Eingang schablonenmässig, dann kann auch Arnaut der Tradition seinen Zoll entrichtet haben, oder aber — und dies scheint mir zutreffender — der Frühling macht auf ihn starken Eindruck — und auf welches für Naturschönheit nur im geringsten empfängliche Gemüt machte ihn der Frühling Südfrankreichs nicht? — dann beweist der wiederholte Hinweis auf die Verjüngung der Natur eher für als gegen Arnauts, dieses so eindrucksfähigen Troubadours, Autorschaft.

Um nun zu den einzelnen Liedern überzugehen, so wendet Pätzold sich bei ‚*Bel m'es lo dous temps amoros*' (l. c. S. 58, Anm. 1) gegen die Apostrophe von Amor. (Ich verweise auf das oben S. 38 bemerkte), ferner gegen die Neigung zum Reflektieren, die sich besonders im Ausfall gegen die „*lauzengiers*" kund gibt. Die Neigung zum Moralisieren und Reflektieren hat nun gerade Arnaut, wie schon wiederholt hervorgehoben wurde, in ganz hervorragendem Masse. Und gegen die „*lauzengiers*" richten sich, wenn auch weniger scharf, noch zwei Strophen von ‚*Anc vas amor nom poc re contradire*'. Es verbleibt ein Argument Pätzolds: Arnaut äussert den Wunsch, beim Auskleiden der Dame anwesend zu sein. Diesen Wunsch finden wir bei Bernart von Ventador wieder. Vielleicht hat ihm Arnaut dies entlehnt, aber der Gedanke ist denn doch nicht so hochoriginell, dass nicht jeder Troubadour hätte darauf kommen können. Schliesslich ist ja auch Arnaut bei aller Zartheit des Empfindens, bei aller Fähigkeit zur mystisch-keuschen Liebe, wie sie in der Zeit begründet ist, Mensch und — Mann. Warum sollte da nicht auch bei ihm die Liebesbegierde einmal greifbarere Formen annehmen? Sagt er doch auch anderwärts: ‚*Pensan vos bais e·us remir e·us maney*', und wenn er von der Liebe in Traum und Gedanken einmal in die Wirklichkeit sich zurückversetzt fühlt, so kann er dem eben in drastischer Form Ausdruck gegeben haben.

Werfen wir noch einen Blick auf die Hs., so nennen deren zwei, im allgemeinen verlässliche, CR, Arnaut und nur V Perdigo, dessen Stil das Lied doch sicher nicht zeigt.

Auch X. trägt ganz den Stempel Arnautscher Eigenart, der lebhafte Gedankengang, für Pätzold l. c. Anm. 2

ein Beweis gegen Arnaut, ist für mich ein solcher für dessen Autorschaft. Nach Pätzold läge die Anspielung auf Romanstoffe (Helena) nicht in der Art der Arnautschen Kanzonen. Dies ist richtig, doch Arnauts dichterische Persönlichkeit hat sich zumindest ebenso in den Briefen, wie in den Kanzonen offenbart, und da — ich verweise auf die ersten Seiten dieses Aufsatzes — sind sie häufig.

Gleichfalls auf die Briefe ist zu verweisen, wenn die Bitte um den Kuss als Arnaut nicht eigentümlich bezeichnet wird. In ‚*Domna genser qu'eu no sai dir*' heisst es:

Se ja veira est fis amans
A son viven lo jorn ni·l ser,
Que per celat o per lezer
Vostre gen cors coind' e prezan
Entre mos bratz remir, baizan
Huelhs e boca tan doussamen
Qu'un sol baisar fassa·m dels cen;
Et eu pel ioi blasmar me lais.
Ar ai trop dig, mas non puesc mais;
Car sol una vetz ai parlat
So qu'el cor ai mil vetz pensat.

Und in der sonnigen Natur, wo alles sich verjüngt, wo Nachtigall und Häher singt, wo:

Quecx auzel en son lenguatje
Per la frescor del mati
Van menan joi d'agradatge,
Com quecs ab sa par s'aizi,

da, wo alles liebt, kann eben auch er nicht mehr an sich halten, und wieder muss, was er ‚gedacht viel tausendmal im Herzen', heraus. Ich sehe gerade in dieser Kanzone echtesten Arnaut und dafür sprechen auch hier die beiden Hs. CR, in denen allein uns dieses duftige, von Diez meisterhaft übersetzte Lied erhalten ist.

Bei der dritten Kanzone ist es allerdings schwieriger, Arnauts Autorschaft nachzuweisen. Schon die Hs. sind sehr geteilter Meinung. Cα: Arnaut, IKd: Richart de Barbezieux, R: Uc de Pena, Creg.: Pons de Chapteuil. Die Bitte um den Kuss, der didaktisch-moralisierende Charakter sind es auch hier nicht, wie Pätzold meint, die veranlassen, an Arnauts Autorschaft zu zweifeln. Mein Bedenken ist eher technischer Art. Es liegt nämlich nicht in Arnauts Art, ein Senhal mitten im Lied einzuführen, wie der Dichter es hier V. 20 tut:

Lonc temps aurai suffert
Per mon Bel vezer gran dolor.

Allerdings ist eines von Arnauts Senhals *Bel Esgar (La grans beutaz e'l fis ensenhamens)*, doch das Senhal steht bei ihm stets bloss in der Tornada. Andererseits findet sich aber das Senhal bei Richart de Barbezieux in seinem hübschen Lied: ‚*Lo nous mes d'abril comensa*' mitten im Lied, sogar in jeder Strophe. Auch das ‚*Mielhs de be*' erinnert an ihn. Vielleicht ist also in ihm der Autor dieser Kanzone zu sehen.

Als Arnaut nicht zugehörig betrachte ich das Lied ‚*Anc mais tan be chantars no'm lic*', trotzdem es die einzige Hs. C., die es — ziemlich fehlerhaft — enthält, Arnaut zuschreibt. Es ist das Lied eines Ritters, der Freunde, Hab und Gut verloren hat. Es fällt ganz aus dem Charakter des werbenden Minneliedes, das Arnaut eigen ist, heraus. Es zeigt übrigens die gleiche Form, wie A. Daniel, VI (der Ausg. Canello), wo allerdings die weiblichen Reime fehlen.

Auch der harte ic-Reim weist vielleicht auf einen Troubadour der Schule Arnaut Daniels hin. Die Wid-

mung ist an ‚*Vassalatge*', ein mir sonst nicht bekanntes Senhal.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass mit einiger Wahrscheinlichkeit aus Bartsch' Liste die Kanzonen VII und XIV auszuschalten sind, dafür aber 10, 29; 34, 1; 213, 6 aufzunehmen sind. Die übrigen von einzelnen Hs. Arnaut beigelegten Lieder sind nicht für ihn zu beanspruchen. Bei den Liedern Bernarts de Ventador, Folquets de Marseille, Guirauts de Calanso, Peirols, Pons' de Chapteuil und des Mönches von Montaudo war dies in Anbetracht der Handschriftenzeugnisse von vornherein nicht zu untersuchen, Arnaut Daniels Autorschaft für das unflätige Sirventes 29, 15 ist längst sicher.

IV. Arnauts Strophenbau in den Kanzonen.

I. A gran honor viu cui jois es cobitz.

10a 10b 10c~ 10d 10e~ 10f 10f (Maus[1]) 809)

Reimsilben: *itz atz ura ir ensa os os.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und doppelter Tornada mit je 3 Versen. Die Form ist weiter nicht belegt.

II. A guiza de fin amador.

8a 8b 8a 8b 8c 8c 8d (Maus 353)

Reimsilben: *or ai or ai ir ir ertz.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und Tornada mit 3 Versen. In gleicher Weise durch-

[1]) Maus, Peire Cardenals Strophenbau. Ausg. und Abh. hrsg. von E. Stengel, Bd. V.

geführt ist der Strophenbau bei Marcabru 40 (Cobla 1. 2), Jaufre Rudel 2, Bernart de Venzac 1; ferner in dem von den Ms. IKd Arnaut de Tintinhac (Cotignac), von N dem Arnaut von Mareuil zugeschriebenen, oben S. 34 besprochenen Gedicht: *En esmai et en consirier.*

III. Aissi cum cel qu'am' e non es amatz.

10a 10b 10b 10a 10a 10c 10c (Maus S. 57)

Reimsilben: *atz en en atz atz an an.*

Die Kanzone besteht aus 7 Coblas unissonanz und doppelter Tornada mit je 3 Versen. Die gleichen Reime weisen auf: Peire Cardenal 34, Anonym 461, 235; Sordel 29 (XVI bei de Lollis).

Das gleiche Schema: Uc de S. Circ 39, Peirol 5, Bern. de la Barta 4, Peire Cardenal 59 (C. 1. 2), die wieder untereinander gleiche Reime haben.

Eine dritte Gruppe bilden: Peirol 28, Aimeric de Peguilhan 27 und für sich stehen: Folquet de Marseille 17 (Reimwechsel alle 2 Strophen), endlich Bernart Marti 5. — Sicher ist Arnaut's Lied das Muster für die erste Gruppe, d. h. wohl für Peire Cardenal, dem nach de Lollis S. 131 es wiederum Sordel entlehnte. Nicht von Arnaut beeinflusst ist die zweite Gruppe, deren Verse eine andere Silbenzahl und überdies weibliche Reime zeigen. Die dritte Gruppe hat dagegen wieder 10-Silbler, arbeitet vielleicht also nach Arnauts Vorbild.

IV. Aissi cum cel que anc non ac consire.

10a~ 10b 10c 10c 10a~ 10b 10a~ (Maus 753)

Reimsilben: *ire en os os ire en ire.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und doppelter Tornada von 3 und 2 Versen. Die Form findet sich nur bei Arnaut.

V. Aissi cum cel que tem qu'amors l'aucia. (Maus 509)

10a~ 10b~ 10b~ 10a~ 10c~ 10c~ 10a~

Reimsilben: *ia anda anda ia aire aire ia.*

Die Kanzone besteht aus 6 Coblas unissonanz und Tornada von 3 Versen. Die Form mit dem weiblichen Reim ist merkwürdig. Die gleiche Reimstellung, jedoch ohne weiblichen Reim in b, c findet sich bei Sordel XIV (de Lollis). Es liegt hier keine Nachahmung vor, da ja gerade der weibliche Reim das metrische Problem bildet. In anderer Gruppierung findet sich der weibliche Reim nicht selten durchgeführt, so bei P. Vidal 42 (a~ b~ c~ d~ e~ f~), bei Marcabru 37 (a~ b~ b~ c~ a~ d~), Peire Cardenal 45 (a~ a~ a~ a~ a~ b~ a~ b~), Elias Cairel 2 (a~ b~ b~ c~ d~ e~ f~ g~), Bernart Alahan de Narbona 1 (a~ b~ b~ c~ b~ b~).

VI. Aissi cum mos cors es. (Maus 737)

6a 6b 6c 6a 6b 6d 6b 6b 6d 6c 6b 6c

Reimsilben: *es or at es or ens or or ens at or at.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und Tornada von 5 Versen. Die Form ist Arnaut eigentümlich.

[VII. Anc mais tan be chantars no·m lic.]

8a 8b 8b 8a 10c~ 10d~ 10e~ (Maus 600)

Reimsilben: *ic is is ic ia ansa atge.*

Das Gedicht besteht aus 6 Coblas unissonanz, Tornada von 3 Versen. Das analoge Reimschema, aber ohne

weibliche Reime bei Arnaut Daniel VI (Canello). Die Attribution ist unsicher (s. oben S. 43).

VIII. Anc vas amor no·m poc re contradire.

10a~ 10b 10c~ 10d 10d 10e 10e (Maus 786)

Reimsilben: *ire ar endre iers iers is is.*

Die Kanzone besteht aus 6 Coblas unissonanz und Tornada von 3 Versen. Arnaut hätte nach Maus die Form mit Guilhem de Berguedan 19 gemein. Dies stimmt insofern, als die Reihenfolge der Reime analog ist, die Stellung der weiblichen Reime ist aber eine andere: 10a 10b~ 10c~ 10d 10d 10e~ 10e~.

IX. Bel m'es lo dous temps amoros.

8a 8b 8b 8c 10d 10d 10e~ (Maus 704)

Reimsilben: *os is is ors er er ires.*

Die Kanzone besteht aus 6 Coblas unissonanz und Tornada von 3 Versen. Die gleiche Anordnung der Reime bei verschiedener Silbenzahl haben: Guiraut de Calanso 9, Guiraut Riquier 29. 46, Peire Rogier 5. 9, Arnaut de Tintinhac 3, Pons de la Garda 4.

X. Bel m'es quan lo vens m'alena.

7a~ 7b 7a~ 7b 7c~ 7d 7c~ 7d (Maus 383)

Reimsilben: *ena ais ena ais atge i atge i.*

Die Kanzone besteht aus 4 Coblas unissonanz. Mit gleicher Silbenzahl findet sich das Schema bei Bonifaci Calvo 11, Grimoart Gausmar 1, Johan de Penas 1, jedoch nur bei Grimoart mit weiblichen Reimen. Mit Versen von anderer Silbenzahl ist das Schema häufig. Vgl. Maus 383.

XI. Cui que fin' amors esbaudei.
8a 7b 8b 8c 8c 8d 8a 8d (Maus 656)
Reimsilben: *ei ai ai es es is ei is.*
Die Kanzone besteht aus 7 Coblas unissonanz und 2 Tornadas von je 3 Versen. Die Strophenform ist anderweitig nicht belegt.

XII. En mon cor ai un novelet chantar. (Maus 420)
10a 10b 10a 10c~ 10c~ 10d 10d 10e
Reimsilben: *ar ir ar aire aire er er ens.*
Die Kanzone besteht aus 6 Coblas unissonanz und 2 Tornadas von je 4 Versen. Mit anderen Versen ist das Reimschema bei Bernart de Ventador 21 zu finden.

XIII. Franquez' e noirimens. (Maus 195)
6a 6a 6b~ 6c 6d 6d 6e~ 6c 6c 6b~
Reimsilben: *ens ens ura es os os atge es es ura.*
Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und 2 Tornadas von je 3 Versen. Die Strophenform ist sonst nicht überliefert.

[XIV. La cortezi' e·l gayez' e·l solatz.] (Maus 352)
10a 10b 10a 10b 4c 3c 3c 3d~ 6e 6e 6d~
Reimsilben: *atz aus atz aus ens ens ens enha ir ir enha.*
Die Kanzone besteht aus 6 Coblas unissonanz und 2 Tornadas (8 und 2 Verse). Die Strophenform findet sich nur in diesem Gedicht. Vgl. oben S. 32.

XV. La franca captenensa.
6a~ 6b 6b 6b 6c 6d 6b 6c 6c 6d (Maus 617)
Reimsilben: *ensa ar ar ar ens ir ar ens ens ir.*
Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und einer Tornada von 3 Versen. Wir finden die gleichen

Reime bei Bonifaci Calvo 9, der sie zweifellos von Arnaut übernommen hat.

XVI. La grans beutatz e·l fis ensenhamens. (Maus 535, 20)

10a 10b 10b 10a 10c∼ 10c∼ 10d 10d

Reimsilben: *ens ors ors ens ensa ensa os os.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und Tornada von 4 Versen. Es ist dies die allerhäufigste Form des Strophenbaues. De Lollis zählt 132 Kanzonen dieser Strophenform (Sordello di Goito, S. 132). Dieselbe Form wie bei Arnaut, d. h. mit c∼ finden wir in folgenden Kanzonen, die ich in alphabetischer Reihenfolge der Verfasser gebe. (Maus hat auf die Gestaltung c∼ keine Rücksicht genommen.)

Aimeri de Belinoi 12. 14; Bertran Carbonel 19. 60. 67. 80; Blacasset 11; Berengier Trobel 2; Daude de Pradas 17; Guiraut del Olivier 49; Guiraut Riquier 16; Lunel de Moncog 3; Peire Duran 3; Peire Trabustal 1; Peire Vidal 50; Pons de Chapteuil 22; Ponson 1; Uc de S. Circ 16.

Von den erwähnten Gedichten sind in keinem dieselben Reimsilben wie bei Arnaut zu finden. Die Form war eine vollständig einfache. Variationen konnten nur gefunden werden durch Einführung des weiblichen Reimes an einer Stelle (vgl. De Lollis l. c.).

XVII. L'ensenhamens e·l pretz e la valors.

10a 10b∼ 10b∼ 10c 10d 10e 10d (Maus 714)

Reimsilben: *ors ia ia ei ers al ers.*

Die Kanzone besteht aus 7 Coblas unissonanz ohne Tornada. Die Form ist nur bei Arnaut belegt.

XVIII. Lo gens temps m'abellis e·m platz.

8a 8b 8b 8c 8c 8d 8d 8e 8e (Maus 670)

Reimsilben: *atz or or e e o o ans ans.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz ohne Envoi. Diese Reimstellung mit den gleichen Versen findet sich nur noch bei Raimon Rigaut in zwei Coblas der einzigen uns erhaltenen Kanzone dieses Troubadours.

XIX. Mout eran dous mei consir.

Cobla I. II 7a 6b 7b 7c~ 7c~ 6a 6d 6d 7e 7e

Reimsilben: *ir en en aire aire ir e e anh anh.*

C. III 7a 6b 7b 7c~ 7c~ 6f 6g 6g 7h 7h

Reimsilben: *ir en en aire aire atz ais ais ors ors.*

C. IV. V 7f 6i 7i 7k~ 7k~ 6f 6g 6g 7h 7h

Reimsilben: *atz ars ars ansa ansa atz ais ais ors ors.*

Die Kanzone besteht aus 5 wie eben dargestellten Strophen und 2 Tornadas (5 und 4 Versen). Nach der ersten Hälfte der dritten Strophe haben wir demnach einen starken Einschnitt im Reimschema, der bedingt ist durch den Wechsel des Themas: Vom Bitten und Klagen geht Arnaut zu einem Loblied über:

V. 25ff.: *Del plus no·us aus preiar gaire,*
Tan sui espaventatz
Car e·tz de tan rics plais etc.

Maus 639 ist dem Strophenbau nur hinsichtlich der Einzelcoblas gerecht geworden, und auch da nicht hinsichtlich III. Ein weiterer Beleg für ein ähnliches Vorgehen ist mir nicht bekannt.

XX. Sabers e cortezia. (Maus 127)

6a~ 5a~ 5b 6b 6a~ 5a~ 5c 6c 6a~ 6c

Reimsilben: *ia ia atz atz ia ia ens ens ia ens.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz ohne Tornada. Das nur bei Arnaut vorkommende Schema ist von Maus ungenau registriert.

XXI. Ses joi non es valors.

C. I. 6a 6a 6a 6b~ 6c 6d~ 6d~ 6c 6c 6c 6d~
Reimsilben: *ors ors ors aya atz ia ia atz atz atz ia.*

C. II. 6e 6e 6e 6b~ 6c 6f~ 6f~ 6c 6c 6c 6f~
Reimsilben: *er er er aya atz ura ura atz atz atz ura*

C. III. 6g 6g 6g 6b~ 6c 6h~ 6h~ 6c 6c 6c 6h~
Reimsilben: *e e e aya atz ire ire atz atz atz ire.*

C. IV. 6i 6i 6i 6b~ 6c 6k~ 6k~ 6c 6c 6c 6k~
Reimsilben: *am am am aya atz enta enta atz atz atz enta.*

C. V. 6l 6l 6l 6b~ 6c 6m~ 6m~ 6c 6c 6c 6m~
Reimsilben: *es es es aya atz aire aire atz atz atz aire.*

Die Kanzone besteht aus den eben beschriebenen 5 Strophen. Nur b c sind in sämtlichen Strophen an gleicher Stelle. Der Strophenbau ist von Maus 82 mit Rücksicht auf die erste Strophe angeführt.

Einige prinzipielle Ähnlichkeit weist Guilhem IX. in *Farai chansoneta nueva* mit folgendem Schema auf: I. C.: a~ a~ a~ b a~ b, II. C.: c~ c~ c~ b c~ b, III. C. d~ d~ d~ b d~ b. b ist immer *am*. Ähnlich Guilhem hat Peire d'Alvernhe im Liede: *En estiu quan crida·l jais* folgendes Schema: a a a a b b in C. I. II. c c c c b b in III. IV. d d d d b b in V. VI und e e e e b b in VII. VIII. b = *itz*. Ferner Peirol in dem kunstvollen *Cora qu'amors volha*. C. I: a~ b a~ b a~ b a~ b c b b, in Cobla II ist a~ durch d~ ersetzt, dann in III a~ durch e~, b durch f, IV hat g~ f c, V h~ i c, VI k~ ic. c = *ai*. Auch Peire Cardenal s Gedichte 11 und

12 gehören, letzteres ganz. ersteres nur in Strophe I.—II. gegenüber III. IV. V. VI hierher. (Vgl. Maus S. 84.)

XXII. Si cum li peis an en l'aigua lor vida. (Maus 741)

10a~ 10b 10c 10b 10c 10d 10e 10e

Reimsilben: *ida ai ir ai ir atz os os.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und 2 Tornadas (3 und 2 Verse). Die Strophenform ist weiter nicht belegt.

XXIII. Si·m destrenhetz, domna, vos e amors. (Maus 766)

10a 10b~ 10c 10c 10d 10d 10e 10e

Reimsilben: *ors aire er er ir ir at at.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und Tornada von 3 Versen. Ein weiteres Beispiel des gleichen Baues bietet Peire Duran 1.

XXIV. Tot quant ieu dic ni fauc que·m si' onrat.

10a 10b~ 10a 10c 10d 10e 10e (Maus 432)

Reimsilben: *at iza at er ers ors ors.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz.

XXV. Us gais amoros orguelhs.

7a 7b~ 7c 7d~ 7e 7f~ 10g 10g (Maus 814)

Reimsilben: *uelhs eia es aia ens atge os os.*

Die Kanzone besteht aus 5 Coblas unissonanz und Tornada aus 3 Versen. Weitere Belege fehlen.

XXVI. Us joys d'amor s'es e mon cor enclaus.

Das Schema ist hier folgendes (10 Silbler):

Cobla I. **a b c d e f g**
„ II. **b c e d f g a**
„ III. **c e f d g a b**
„ IV. **e f g d a b c**

Cobla V. f g a d b c e
„ VI. g a b d c e f.
Tornada 1. c e f
„ 2. e f
„ 3. f.

Die Reimsilben sind: *aus, or, en,* domna, *uelh, ir, es.*

Das Schema hat zwei Charakteristika. — Chabaneau hat bereits darauf hingewiesen: Die unveränderliche Stellung des Wortes *domna* im 4. Vers und die Regelmässigkeit des Wechsels der übrigen Reime in jeder Strophe. Das letztere ist in dieser Form nur bei Arnaut zu finden. Die Beibehaltung desselben Reimwortes an stets gleicher Stelle jedoch haben auch andere als Kunstmittel verwandt. Doch handelt es sich dabei meist um reine Coblas unissonanz. Es kommen in Betracht Giraut de Borneilh (Nr. 74 der Ausgabe Kolsen) *Be vei e conosc e sai,* wo die Strophen nicht unissonanz sind. Von den 8 Versen jeder Strophe haben die ersten sieben die gleiche Reimsilbe, in dem 8. Vers dagegen findet sich eine stets wechselnde Beziehung von *dol* und *pena* mit *pena* als Reimwort ausgedrückt. Aimeric de Peguilhan 15 hat stets *amor* im ersten Vers.

In Cobla unissonanz hat Elias Cairel 2 bei folgendem Reimschema a~ b~ b~ c~ d~ e~ f~ g~ stets an dritter Stelle *tresca,* an siebenter *entenda.* Wir finden ferner bei Bertran de Born (Kl. Stimming 9) in Cobla unissonanz mit Schema a b a b c d d e~ an erster Stelle stets *marrimen,* an fünfter *engles,* an letzter *ira.* Ein weiteres Beispiel bei Bertran de

Born bietet Nr. 16. In einem Schema a b~ c~ c~ d d d der cobla unissonanz findet sich an 4. Stelle stets *genta*. Ebenfalls hierher gehörig Gui d'Uisel 11: Cobla unissonanz mit Schema a b b a a c~ c~ b. An erster Stelle steht in jedem Verse *amors*. Vgl. auch das ad XXI zitierte Gedicht des Guilhelm IX v. Poitiers. Es mag sein, dass der Gedanke des Reimschemas a b c d e f g auf Arnaut Daniel zurückgeht. Er hat es aber stets in Cobla unissonanz. Arnauts Umgestaltung ist jedenfalls originell.

In den von mir für Arnaut in Anspruch genommenen Kanzonen haben wir folgende Reimschemen:

A. En esmai et en consirier. (Vgl. oben zu I)

8a 8b 8a 8b 8c 8c 8d

Reimsilben: *ier en ier en ir ir er.*

Die Kanzone besteht aus 7 Coblas und 2 Tornadas von 3 Versen.

B. Hom ditz que gaugz non es senes amor. (Maus Nr. 308)

10a 10b~ 10a 10b~ 10b~ 10c 10c

Reimsilben: *or ansa or ansa ansa e e.*

Die Kanzone besteht aus 4 Coblas. Der Strophenbau ist sonst belegt bei Folquet 1, Pons de Chapteuil 17. 461, 35.

C. Lo jorn qu'ieus vi, domna, premieiramen.

10a 10b 10a 10b 10c~ 10d 10d (Maus Nr. 394)

Reimsilben: *en er en er eia ar ar.*

Die Kanzone besteht aus 5 Strophen und Tornada von 3 Versen. Die Form ist sonst nicht belegt.

V. Die Verbreitung der Werke Arnauts.

Es erübrigt noch, dem Beispiel Canellos in seiner Ausgabe des Arnaut Daniel folgend, einen Blick auf die Verbreitung zu werfen, deren Arnauts Dichtungen teilhaftig wurden. Es war gewissermassen der rote Faden in meinen vorausgehenden Erörterungen, dass Arnauts Bedeutung in seiner Stellung als didaktischer Dichter liegt. Es kann uns daher nicht wundernehmen, dass sich auf dem Gebiete der Kanzonendichtung keine eigentliche ‚Arnautschule' bildete.

Um so nachhaltiger ist Arnauts Einfluss auf dem Gebiet der Brief- und reinen Lehrdichtung, und bedeutungsvoll ist seine Formulierung der neuen Adelstheorie für deren Ausbildung im ‚dolce stil nuovo'. Die folgenden oder zeitgenössischen Troubadours ahmen seine Briefe nach (vgl. das Verzeichnis bei Bartsch S. 41), gestalten sie nach der lyrischen Seite aus. Auf der anderen Seite findet das Ensenhamen Nachahmer, um schliesslich einen Arnaut überlegenen Vertreter in Sordel zu finden.

Als didaktischen Dichter scheinen ihn denn auch die provenzalischen und katalanischen Sprach- und Liebestheoretiker in erster Linie angesehen zu haben. Als eine reiche Fundgrube für Sätze von Wert und allgemeiner Geltung sah Matfre Ermengau in seinen ‚Breviari d'amor' Arnauts Dichtungen an. Er führt 9 Strophen seiner Kanzonen — V. 28912 (IV), 29885 (VIII), 30187 (XVIII), 30510 (XVIII), 30837 (XV), 30856 (III), 32409 (I), 33304 (V), 33699 (XXIII) — an, dazu kommt 33218 ein langer Abschnitt aus den Ensenhamen. Es sind haupt-

sächlich Arnauts Äusserungen über das Verhältnis von Liebe und sozialer Stellung, die angeführt werden.

Ganz charakteristisch für die Auffassung Arnauts als Liebestheoretiker ist auch folgende Stelle aus Raimon Vidals, von Cornicelius 1887 herausgegebenen, Gedicht: ‚*So fo el temps c'om era gais*'. (Diss. Berlin.)

Es heisst dort V. 235:

E membra·m be, cals o disses,
e cug fos N' Arnautz de Maruelh,
que mais saup que sel de Nantuelh
d'amor ni autre al mieu albire:
„E can me pes, cals es que·m fai languir
cossir l'onor e oblit la foldat
e fug mon sen e sec ma volontat."

(aus Kanzone XXIII).

Dass dann Raimon in seinem auf ziemlich demokratischer Grundlage gehaltenen Lehrgedicht: ‚*Abrils issi e mais intrava*' (herausgegeben von Bohs Roman. Forschungen, XV, 204 ff.) die charakteristischen Stellen des Ensenhamen zitiert, kann uns nicht wundernehmen. (Vers 603, 1020, 1226.) Das oben Seite 14 bei der Besprechung des Ensenhamen zitierte *Terra pot hom laissar* etc. ist geradezu geflügeltes Wort geworden.

Auch in Raimons grammatischem Traktat, den ‚*Razos de Trobar*' (ed. Stengel, Die ältesten prov. Grammatiken Marburg 1878, S. 77) finden wir eine Stelle Arnauts aus XXIII zitiert und mit folgenden Worten eingeleitet: „*E donarai vos en (sc. del nominatiu) semblanz dels trobadours . . . N'Arnautz de Merueill dis: Sim destregnes dompna vos et amors.*"

Nach Italien leitet uns ein in provenzalischer Sprache verfasster grammatischer Traktat des Terramagnino

da Pisa (ed. Paul Meyer, Rom. 8, 181 ff.). In dieser ‚doctrina de cort' findet sich folgendes Zitat: *„Si com li peis an en l'aigua lor vida, L'ai ieu en joi e totz temps lay aurai* (V. 350). Hier handelt es sich gleichfalls nicht um den Liebestheoretiker oder den Sozialphilosophen Arnaut; das Zitat hat vielmehr den Zweck, einen Nachweis für die Verwendung des Akkusativs in *totz temps* zu bringen.

In Italien hat man Arnaut gekannt und geschätzt. Total verstümmelt ist ein Vers im Kommentar der „Documenti d'amore", fol. 84c in folgender Form wiedergegeben (an einer Stelle, wo es sich um Kriegertugenden handelt): *Dominus Arnaldus de Moroill dixit: .... prontum reddit .... ad feriendum .... dirigendum .... tempore reputarem.* (Vgl. Thomas, Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge. Paris 1883, S. 195). Ich bin nicht in der Lage, den Vers mit einem der erhaltenen zu identifizieren.

Dante scheint, wenn er Arnaut gekannt hat, was bei seiner Vertrautheit mit der provenzalischen Literatur unbedingt anzunehmen ist, ihn nicht zu den ganz grossen gezählt zu haben. Wir finden nirgends eine Erwähnung, und wir werden es begreiflich finden, wenn wir berücksichtigen, dass es besonders das Problem der Form war, dessen Lösung Dante bei den Provenzalen suchte. Diesem Umstande verdankt Arnaut Daniel, der Formkünstler, seine bevorzugte Stellung in der Commedia.

Anders Petrarca. Auch er erkennt im ‚Trionfo d'amore' IV, 44 in Arnaut Daniel den *„gran maëstro d'amore"*, doch ihm geht es naturgemäss an der Stelle mehr um den Inhalt als um die Form, und da erinnert er sich denn auch des *„men famoso Arnaldo"*, in dem nach Meinung aller

Kommentatoren Arnaut v. Mareuil zu sehen ist. Ich werde im folgenden auf die Kommentatoren der Renaissance noch zurückkommen, will aber vorher noch eines anderen recht merkwürdigen Beweises für die Verbreitung der Kenntnis der provenzalischen Literatur in Italien Erwähnung tun.

Thomas hat in dem oben zitierten Buche über Francesco da Barberino zuerst auf die Bedeutung des Gedichtes hingewiesen, das ca. im Jahre 1415 unter dem Namen ‚Leandreide' verfasst wurde (l. c. Seite 94); Auszüge daraus wurden 1856 in den Memorie dell'Istituto Veneto, VI. Bd. von Cicogna publiziert, den prov. Text hat Teza hergestellt. Es ist ein recht langatmiges Epos, das sich mit den Schicksalen Heros und Leanders befasst.

Im 8. Gesang des IV. Buches erzählt der Anonymus, sein Herr Amor wäre ihm erschienen, umgeben von einer grossen Schar von Dichtern, die in fünf Abteilungen gegliedert war. Dante tritt aus ihrer Schar heraus und übernimmt die Rolle des Cicerone. Die erste Abteilung bilden Griechen, die zweite Lateiner, die dritte Italiener, die in der Vulgärsprache und lateinisch, die vierte solche, die nur in der Vulgärsprache dichten; bei der letzten Schar angelangt sagt Dante (S. 431):

„I vedo ben che miri e non dimandi
Quest' altra turba donde surse e quale,
Ma questo mio fratello uopo è che·l pandi,
Però quella sua lingua provenzale
Non ho ben pronta." Et ei come disposto
Di compiacerli con atto morale,
Cotal parlare incominciò tantosto:
„Arnautz de Maroill ieu sui clamatz,
Qu'en totas mas chansos ses jauzimen
Ri, chan e plor e sper desesperatz.

Dir mon voler non aus ne mon talen
Vas amor e m'amia, ni pel temor
Non lais ges non dia mon pessamen.
En joi, en gaug, en ris tray ma dolor,
Der en avan dirai de ma companha,
Que sai quel quier e vol trairm' a s'onor.[1])

Dies geschieht denn auch im folgenden. Wie kam nun gerade Arnaut dazu, von Dante, der ihn nie nennt, mit seiner Vertretung betraut zu werden, während Arnaut Daniel mit einer beiläufigen Nennung in der ‚*companha*' vorlieb nehmen muss?

Die ganze Stelle erinnert mehr an die des ‚Trionfo d'amore', als an die entsprechende des ‚Purgatorio'. Dort ist nun allerdings vom ‚*men famoso Arnaldo*' die Rede, der wohl seit jeher als Arnaut von Mareuil aufgefasst wurde. Auf der Suche nach einem Führer bemühte sich vielleicht der Anonymus einen solchen zu finden, der von seinen grossen Vorgängern noch nicht besonders ausgezeichnet war. Dass er nun Arnaut von Mareuil wählte, hat vielleicht seinen Grund einerseits darin, dass er in dem Briefe ‚*Tan m'abellis e·m platz*' Hero und Leander genannt hatte, andererseits aber darin, dass man in Arnaut in erster Linie einen didaktischen Dichter sah — denn stets nimmt man einen besonders durch Kenntnisse hervorragenden Dichter in Fällen, wie dem vorliegenden, als Mentor.

In diesem sonderbaren Gedicht sehen wir das letzte Zeugnis des Mittelalters für die Kenntnis provenzalischer

[1]) Nach Renier, Giornale storico 25, 327 verbessert. Von seiner Lesung weiche ich Vers 11 ab. Reniers Vermutung S. 329, der Anonymus hätte Arnaut zum Führer genommen, weil eine ihm vorliegende Sammlung mit Arnaut de Mareuil begann, ist kaum zu halten.

Literatur im allgemeinen und für die Verbreitung der Werke Arnauts im besonderen.

Erst die Petrarca-Kommentatoren der Renaissance sehen sich aus Anlass der schon erwähnten Stelle der ‚Trionfi' genötigt, der provenzalischen Literatur ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, nachdem als erster Equicola in seiner „Natura dell'amore" im 4. Kapitel des 5. Buches wiederum auf die Troubadours verwiesen hatte. S. 181 v°. der Ausgabe von 1531 (die erste Ausgabe erschien im Jahre 1525) sagt er über unseren Troubadour: „*Arnaldo di Mervelles fu amante della contessa de Burlatz, moglie del vesconte de Berses, figlia del conte Roman.*" Woher diese Bemerkung stammt, ist nicht nachzuweisen, vielleicht aus einer IK nahestehenden Fassung, auf eine solche scheint *Berses* (IK: *Bezers* gegen *Beders* der übrigen) zu weisen; auch *Meruelles* gegenüber JK *Merueil* spricht dafür. Vgl. Canello S. 65.

In Velutellos Petrarcaausgabe lautet der Kommentar folgendermassen (S. 177 v°. der Ausgabe 1558):

„El men famoso Arnaldo] Arnaut de Maruoil fu del medesimo luogo che Arnaut Daniel, Notaro d'humile conditione: il qual non potendo del suo essercitio vivere, essendo buon compositor di rime volgari se n'andò per lo mondo: et havendo molte provincie cercato, ultimamente s'innamorò de la contessa di Burlas, la qual fu figliola del Proconte Raimon e donna del Visconte de Bederes (sic!), altramente detto Tagliaferro. In lode di costei fece molte Canzoni e non ardiva dire ch'egli l'havesse fatte, ma fingeva che fossero d'altre persone. Pur costretto da troppo amore, deliberò per una che glie ne fece, farle intendere, quanto ch'egli per lei ardeva: la qual comincia in questa forma: ‚La franca captanessa quiem non posse oblidar'. Fu a la contessa molto caro e egli da l'hora inanzi conseguì da lei molti honori e beni. Onde in un'altra sua canzone referisce haver havuto in tal amore di gran beni e di mali."

Er weicht nur unwesentlich von den Biographieen der Gruppe AB ab.

In Gesualdos Kommentar heisst es in der Ausgabe von 1581 S. 368 vo. zur Trionfostelle:

„El men famoso Arnaldo a differenza di Arnaldo Daniello, i quali duo si come d'un nome cosi furono d'una patria, ma non di conditione nè di fama eguale. E benche fosse questo Arnaldo buon dicitore, non possendone vivere al suo paese, si pose a cercare molte parti del mondo, in ogni luoco cangiando amore; pur al fine girando prese ad amare ed a cantare la contessa di Burlas figliuola del Pro (sic!) Conte Ramondo e mogliere del Visconte di Beders, il quale fu nomato Tagliaferro, e n' hebbe honore asai e utilitate.“

Das auffallende an diesen Angaben ist, dass nach Gesualdo Arnaut wanderte *‚in ogni luoco cangiando amore.‘* Sollte hier eine ältere Quelle vorliegen, als in den anderen Hs., so würde sich das ganze Bild, das wir uns von Arnaut aus seiner Biographie und seinen Liedern machen, verschieben. Es ist darüber aber nichts sicheres zu sagen. Hervorzuheben ist übrigens auch, dass die Razo zu: *‚La franca captenensa‘* bei Gesualdo wie bei Barbieri fehlt, die doch in allen uns erhaltenen kurzen Fassungen der Lebensnachricht zu lesen ist. Vielleicht hat Gesualdo selbst gekürzt.

Castelvetro erklärt kurz II, S. 320 der Ausgabe von 1756: *„El men famoso Arnaldo che non è A. Daniello.“* Bei letzterem verweist er auf die Angaben, die Barbieri machen sollte (vgl. Canello, S. 63).

Diese Angaben sind dann in Barbieris, von Tiraboschi herausgegebenen, Schrift: „Dell' origine della poesia rimata“ enthalten. Sie lauten (S. 55):

Arnaldo de Marveill fu innamorato della contessa de Burlatz, figliuola del buon conte Raimondo di Tolosa e moglie del Visconte detto Tagliaferro; la quale non lo schifò anzi intese i suoi prieghi e gli aggradì e diedegli baldanza di poetare con fargli di segnalati favori e di ricchi doni, sì ch'egli divenne honorato huomo di corte. Hor mentre ch'egli si stava in tanta felicità, faceva sue canzoni del suo amore, avenne ch'el

re Alfonso d'Aragona si innamorò della contessa e, veggendo gli amorosi sembianti ch'ella mostrava ad Arnaldo e le buone canzoni ch'egli faceva di Lei, se ne ingelosì fuor di modo e tanto fece e tanto disse, che sforzò la donna a partirlo da; se onde Arnaldo partito con cuor dolente e smarrito fece del suo dolore una canzone che dice nella prima stanza:

Molt eran dous mei cosir
E ses tot marrimen,
Can la bella ab lo cors gen,
Humil, franqu'e de bonaire,
Me dis de s'amor estraire,
Don ieu nom puesc partir.
E car ill nom rete
Ni l'aus clamar merce,
Tug solas mison estranh,
Pos de lieis iois mi sofranh.

Die Vida ist uns so in keiner Hs. überliefert. Für eine R nahestehende Fassung spricht das Fehlen der Razo von ‚*La franca captenensa*', für E spricht *Marveill* und das Fehlen von *Beders* im Text. Die Verse stimmen mit E. Mit Rücksicht auf Gröber, Liedersammlungen, S. 611, wird man annehmen dürfen, dass sie auf das Libro Michele zurückgehen. Übrigens war E selbst, wie Canello S. 67 nachweist, gleichfalls in Italien bekannt. S. 108 spricht Barbieri von der Petracastelle ausgehend nochmals von Arnaut. Vgl. Mussafia, Sitzungsberichte der Wiener Ak. d. Wiss. phil.-hist. Klasse Bd. 76, S. 217 u. 259.

Erwähnt sei noch Redi, der in seinen „Annotazioni al Trionfo di Bacco", S. 136 der Ausgabe Florenz 1685 nach dem ‚Testo a penna di S. Lorenzo', den Vers des ‚Arnaldo di Marviglia' zitiert:

Per ennatir (sic!) vostre cor e ondrar
A voz mi rend c'om mielz no pot amar.

Die Verse entstammen der von Uc dem Arnaut zugeschriebenen Kanzone: *Lo jorn qu'ieus vi domna premieiramen,*

von der oben die Rede war. Sie sind der Hs. U entnommen. Alle die genannten Kommentatoren gehen auf die Angaben von Hs. zurück. Tassoni zuerst in seinen „Considerazioni sul Petrarca“ (ed. Muratori) verweist für die Trionfostelle auf das Buch des Nostradamus, indem er sagt: „Chi vuol sapere chi furono questi tutti legga le vite de' Poeti provenzali raccolte da Giov. di Nostradama.“ Tassoni aber verdankt Arnaut eine ganz unverdiente Ehre: Denn zu Petrarcas schönem Sonett: *Ite rime dolenti al duro sasso* bemerkt er Rime, parte II son. 60: *„Anas vous en pauras rimas dolentas“ disse Arnaldo di Meraviglia, dove si vede che la voce „rima“ è della provenzale.“* Diese Angabe geht auf Nostradamus zurück. Dieser hatte nämlich (vgl. Crescimbeni, Comm. della volg. poesia II, S. 45 ff.) Arnauts Leben bearbeitet, hatte ihn zum Ritter gemacht und aus eigener Machtvollkommenheit seinem Vater einige Rechte auf ‚Meyruelh‘ bei Aix gegeben, letzteres, wie Bartsch Jb. XIII, 34 meint, um Arnaut zum echten Provenzalen zu stempeln. Nach dem Liede *‚La franca captenensa‘* lässt ihn nun Nostradamus noch ein ‚Sonett‘ machen, von dem er Anfang:

Anas vous en pauras rimas dolentas

und Schluss mitteilt:

Fazes auzir vostras kastas pregueras,
Tan doussamen qu'a pietat sia moguda
De s'inclinar a ma iusta dimanda.[1])

[1]) Die Angabe Tassonis hat sich übrigens bis in die neuesten Petrarca-Kommentare (vgl. Carduccis Kommentar) gehalten und sollte doch endlich daraus verschwinden, nachdem schon Bartsch l. c. darauf verwiesen hat, dass das Sonett eine ‚Dichtung‘ Nostradamus' ist.

Nach Nostradamus ist Arnaut noch Autor von „Canzoni, Suoni, Sonetti, Canti, Tenzoni, Serventesi, Motti", nicht zu vergessen eines Traktates ‚*Las recastenas de la comtessa*'. Es ist natürlich an diesen Angaben noch weniger wahr, als an den übrigen des wackeren Prokurators.

Übrigens folgte auch der so gründliche Crescimbeni den frei erfundenen Angaben des Nostradamus. Auch er führt als Beleg für den Ursprung des Endecasillabo bloss die eben zitierten Verse ‚Arnauts' an (I, 16). Nicht zugänglich war mir Basteros ‚Crusca provenzale', die nach der Anmerkung bei Crescimbeni II, S. 48 einige Verse des Ensenhamen enthält.

Ich verfolge Kommentare und Literaturgeschichten nicht weiter. Die nun folgenden sind ja allgemein zugänglich und bekannt.

Petrarca also verdankt es Arnaut, dass er nicht in der Schar jener vielen Troubadours untertauchte, deren Name uns Schall und Rauch ist. In erster Linie freilich verdankt er es sich selbst, denn sein Verdienst besteht eben darin, dass er aufrichtige, warme Töne gefunden hat für das alte Lied von treuer Liebe, für das Lied von:

‚*Amor que totas causas vens.*'